

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Pintura



TESIS DOCTORAL

La corporalidad de la pintura

(Huellas y procesos del artista)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Aja de los Ríos

Director

Josu Larrañaga Altuna

Madrid, 2012

Tesis Doctoral

La corporalidad de la pintura

(Huellas y procesos del artista)

Año: 2012

Autor: José Aja de los Ríos

Director: Josu Larrañaga Altuna



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

Programa de Doctorado: Bellas Artes

Facultad de Bellas Artes

Índice:

I.- Introducción	9
II.- Hipótesis y objetivos de la investigación	17
III.- Metodología	21
 Capítulo 1.- EL LENGUAJE, EL CUERPO Y LA PINTURA	33
1.1.- La imaginación del signo.....	35
1.2.- El cuerpo de la escritura	47
1.3.- Una gramática de la pintura.....	51
1.4.- El plegado como método	56
1.5.- El diagrama: escribir la imagen.....	61
1.6.- Conclusiones al capítulo 1	67
 Capítulo 2.- EL PROBLEMA DEL CUERPO.....	71
2.1.- ¿Un cuerpo inconcluso?: el proceso del deseo	73
2.2.- De la imagen del cuerpo al cuerpo de la imagen.....	78
2.3.- Automatismo: cuerpos-lenguaje	84
2.4.- El cuerpo invisible: metáfora y porvenir	90
2.5.- El cuerpo desollado: hacer del cuerpo un cuadro	95
2.6.- El lugar de la sensación: de la percepción a la inteligencia	100
2.7.- Conclusiones al capítulo 2.....	105

Capítulo 3.- EL CUERPO Y LA ACCIÓN	109
3.1.- La danza del pintor	111
3.2.- El discurso de la acción y su dimensión corporal	124
3.3.- La pintura determina la imagen	136
3.4.- La mano, lugar de encuentro	142
3.5.- El ojo háptico: la ceguera del pintor	147
3.6.- La piel de la pintura: la aplicación frente a la acción	155
3.7.- Conclusiones al capítulo 3	160
Capítulo 4.- EL SUJETO DE LA PINTURA.....	165
4.1.- El inconsciente háptico	167
4.2.- Lo figural	171
4.3.- Formas de la exterioridad: el problema de la expresión.	176
4.4.- El ornamento: la imagen plásmica	181
4.5.- El acontecimiento: el cuerpo como extensión	186
4.6.- Homeopatía: más allá de la mimesis	192
4.7.- Conclusiones al capítulo 4	196

Capítulo 5.- EL CUERPO REPRESENTADO	199
5.1.- ¿Qué pintar?.....	201
5.2.- Conmoverse: la noción de cuadro vivo	208
5.3.- El cuerpo de lo real: realidad exterior/realidad interior .	214
5.4.- Realismo fotogénico	222
5.5.- El pintor en la pintura: la doble naturaleza del gesto	232
5.6.- Dentro y fuera del lienzo: el recorrido por uno mismo ..	240
5.7.- El retrato: presencias reales	243
5.8.- Conclusiones al capítulo 5	249
 Capítulo 6.- PINTURA Y CARNALIDAD	 253
6.1.- Cuerpo y materia	255
6.2.- Materia y objetualidad	263
6.3.- Pneuma: la dicotomía entre cuerpo y alma.....	266
6.4.- Cuerpo erotizado/ Pintura encarnada.....	270
6.5.- Pastoral: el logos en brazos del eros	273
6.6.- Carnaval: entre la experiencia y la apariencia	282
6.7.- Conclusiones al capítulo 6	289
 Conclusiones	 293
Índice de ilustraciones	309
Bibliografía	317

I. INTRODUCCIÓN

El origen de este trabajo se remonta unos cuantos años atrás, y fue motivado fundamentalmente por las reflexiones derivadas del ejercicio de la pintura. Ni la razón, por un lado, ni el cuerpo, por otro, eran lo suficientemente fuertes como para hacer de la pintura una plataforma sólida que produjera un pensamiento de otro orden. La impotencia que me procuraban por separado, me hizo pensar en la existencia de un cuerpo para la razón y de una razón para el cuerpo, aún siendo consciente de lo inconsciente que es el cuerpo. De ahí que empezara a pensar en el *cuerpo* de la pintura, como lugar de convergencia entre nuestro cuerpo como organismo ejecutor y lo que la pintura representa en cuanto imagen de ese cuerpo. También es verdad, que eran tiempos en los que se vivía una crisis de la representación, por lo que me movía en los parámetros de un pensamiento existencial, efímero, que era incapaz de dar forma a la pintura y al pensamiento.

Fue, quizá, el texto de Colli, *Filosofía de la expresión*, el que hizo darme cuenta de que lo que queda es siempre representación, y que por lo tanto, en cuanto pintor, debía de abrir los ojos que hasta entonces habían permanecido en una ceguera que dependía exclusivamente de la acción. En esos años de investigación, el trabajo se centró en el terreno del lenguaje y de la acción, para llegar a la conclusión de que la pintura no era ni una cosa ni otra; ni es comunicación, ni tampoco pertenece al orden de lo efímero. Sí que es verdad que son causa ineludible para su ejecución, pero a su vez la pintura demanda un lugar propio en el que

darse, el de la expresión; y a su vez la expresión necesita de la estructura de la representación para devolvernos la mirada, para presentarse una y otra vez. Y aquí estamos en lo que Wollheim denominó *la pintura como arte*, es decir, la pintura hecha con la intención de ser arte, dentro del contexto por el cual crea vínculos culturales que la anclan en el mundo de lo simbólico.

Ahora bien, lo primero que se plantea con la cuestión de la existencia de un cuerpo de la pintura, es definir con claridad qué se entiende como cuerpo, de qué cuerpo estamos hablando, y qué concepto de pintura estamos utilizando. En primer lugar debemos dejar claro que tanto el cuerpo, como la pintura, permanecen en su sitio, es decir, el cuerpo es el cuerpo del artista en cuanto organismo, y la pintura está sujeta a una superficie, el plano del cuadro. Y cuando digo cuadro, en un primer momento no se quiere hacer referencia al cuadro tradicional, a la pintura de caballete, sino al plano en el que se actúa, en el que se proyecta el cuerpo como soporte de un proceso en el que el pintor está directamente involucrado. Tampoco en un principio es el cuadro/pantalla, puesto que no media nada entre el agente y la imagen que la pintura nos procura. No se trata entonces de describir en qué actuaciones el cuerpo y la pintura se confunden en una suerte *performativa*, en la cual la pintura abandona el cuadro, sino más bien el plantear esa corporalidad que subyace del cuadro una vez que el cuerpo ha dejado de actuar. Se podría pensar entonces que de lo que se va a hablar aquí es de la pintura, y todo lo que la acontece, puesto que

cualquiera desde su subjetividad podría afirmar que en toda pintura lo que ve es cuerpo, y que por lo tanto no sería objeto de tesis defender la idea de corporalidad.

Cuando hablamos de pintura, somos conscientes de que no hablamos de la pintura en general, sino de aquella que en particular asume el cuerpo del que la ejecuta, y que tampoco ha sido una práctica ésta que se haya dado de una manera constante a lo largo de la historia. Todo lo contrario, se han dado largas etapas en las que no hay rastro de esta corporalidad, y coincidirán como veremos a lo largo de la investigación, con épocas en las que la idea de sujeto se ha ido al traste, por lo menos de ese sujeto individual a favor de un objeto colectivo en donde el autor no tiene lugar. Será la labor de este trabajo sacar a la luz ciertos síntomas de malestar que quedan reflejados en actitudes individuales que utilizan la pintura como espacio en el que rebelarse a través de la huella del acontecimiento; lo que acontece al individuo en particular, y que la pintura se hará cargo de exponer públicamente generando de esta manera, diferentes velocidades capaces de salpicar un cierto orden global.

El objetivo primero sería entonces discernir entre la pintura que se constituye de esa corporalidad y la que no muestra rastro alguno de ella. Para ello nos tenemos que apoyar primero en las huellas que nos ha dejado la tradición pictórica moderna y en aquellos procesos que

rigen a ciertos artistas en los que su cuerpo queda implicado. Al ser este estudio una investigación en torno al concepto de cuerpo en la pintura, se recurrirá a obras en las que apoyaremos nuestra tesis, más allá de la modernidad, pero que conforman un lugar común en la época en que vivimos. Es decir, hablar ahora de Tiziano, es hablar de una actitud ante la pintura y no de unos contenidos propios de una etapa de la historia determinada. Este marco *posthistórico* será nuestro lugar de actuación, el tiempo que nos toca vivir, de ahí la complejidad de argumentar, dada la proximidad de los acontecimientos, extrapolándonos inmediatamente a una época pasada. Por una parte la velocidad a la que nos movemos y que no nos deja ver, es compensada por una retórica que cita a la historia, en un bucle sin fin, que nos permite tomar prestado de ella sin dejar de hablar del tiempo presente.

Los cambios que han incorporado a nuestras vidas el uso de las nuevas tecnologías en cuanto al consumo cultural, han ido transformando la manera que tenemos de percibir el arte. Si antes nos procuraba una respuesta emocional, sea cual fuere, ahora sufrimos una anestesia de los sentidos, en donde los rastros de corporalidad son inexistentes, ya que lo visual ha devorado lo plástico, ha abandonado el cuerpo, su molde. Por otra parte el cine más experimental que se realiza en la actualidad no hace sino recordarnos continuamente esa falta, implicándonos como cuerpos en la butaca del espectador. Un espectador que apunta al terreno de la contemplación. No se quiere aquí defender que toda pintura manifiesta

esa corporalidad, sino que hay una cierta pintura que hace del cuerpo su razón de ser, y que a diferencia de otras actitudes devuelven ese cuerpo en el ejercicio de la contemplación. He aquí que contemplar ya asume un ejercicio, una cierta flexión del cuerpo, una afección propia de los cuerpos que trasciende la visión.

Lo que se trata de demostrar es que esta presencia de lo corporal en la pintura ha ido creciendo a lo largo de la historia hasta nuestra época, y que ha ido unida a la aparición del cuadro como soporte de la pintura, seguramente por una relación de intimidad procurada por el aislamiento del artista en su estudio. La pintura pasa de ser pública a ser privada en sus orígenes modernos, lo que la dota de una *carnalidad* y una *erótica* propia de los cuerpos, y pasa de ser privada a ser pública en los momentos de la hegemonía de lo visual, hibridando hacia el concepto de imagen/tiempo e imagen/movimiento. ¿Pero de qué maneras se manifiesta el artista para prestar su cuerpo a la pintura? Veremos a lo largo de este estudio cómo se manifiesta este pintar del cuerpo bajo distintas apariencias, desde las posiciones más alejadas del sujeto hasta las prácticas *neoexpresionistas*. En todo el abanico percibiremos esa corporalidad de cierta forma de entender la pintura. ¿Nos sitúa esto en la idea de que la pintura entendida en estos términos habita en la marginalidad de su propia contemporaneidad? Y siendo así, ¿no será que se disfraza con la indumentaria de la época que le toca vivir, para no decir otra cosa que su propio cuerpo?

Quiero dejar constancia aquí de mi gratitud a Josu Larrañaga, por haber dirigido académicamente este trabajo y haberme esclarecido multitud de conceptos, sorteando así los escollos con los que me he ido encontrando a lo largo de la investigación; asimismo quiero agradecer también la ayuda prestada por Carmen Gallardo y Fernando Castro de la UAM por haber hecho posible los trámites para llevar a buen término esta tesis doctoral.

II. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

II. 1.- Enunciado de la hipótesis:

Deducir de aquella práctica de la pintura en la que el cuerpo del artista está implicado como agente de la acción, aquellos indicios de corporalidad en la obra ejecutada que la dotan de una presencia que trasciende los límites de lo visible.

II. 2.- Objetivos de la investigación:

2.1.- Determinar cuáles han sido las aportaciones más significativas que se han volcado en esta forma de entender la pintura a partir de los testimonios que los artistas nos han dejado, así como de las aportaciones teóricas que se han vertido sobre este hecho. No se tratará el tema desde una visión historicista, sino más bien desde una perspectiva que abarque dicha *praxis* como algo que nos acontece en el presente dentro de los parámetros culturales de nuestra tradición.

2.2.- Analizar los cambios de modelo cultural que han marcado las diferentes posiciones en torno al concepto de pintura y los efectos que han tenido en lo relativo a su dimensión corporal, dependiendo del contexto en el que ésta se haya producido.

2.3.- Aportar nuevas estrategias de acercamiento al hecho pictórico que enriquezcan la forma de abordarlo desde otras posiciones en las que el cuerpo está implicado, procurando los recursos necesarios para su mejor valoración, consiguiendo una mayor repercusión de las prácticas artísticas contemporáneas en el ámbito de lo social.

2.4.- Obtener y organizar una serie de conocimientos basados en la propia experiencia dentro de la pintura, que nos aporten nuevos materiales de investigación para la práctica de la misma, fundamentalmente en lo que se refiere a la articulación del gesto como signo y a su doble naturaleza.

2.5.- Aplicar dichos conocimientos a la práctica docente de la pintura, tanto en el análisis del legado cultural como en la puesta en marcha de dispositivos que nos permitan permear y expandir los diferentes lenguajes artísticos.

2.6.- En definitiva, el objetivo fundamental de este trabajo de investigación es el de poner en circulación los interrogantes a los que nos somete el pulso de lo vital como consecuencia de la práctica del arte, y de la pintura en particular, y sus aportaciones al conocimiento humano.

III. METODOLOGÍA

Este trabajo se ha planteado como fruto de la reflexión provocada por la práctica de la pintura, es decir, por una afección personal. Creo que es muy importante señalar este lazo, ya que marca el rumbo de todo el estudio, en el que lo empírico y lo científico se van solapando. ¿Qué nos aporta el trabajo de taller a nuestra tesis? La intuición. El ejercicio de la pintura nos llena de contradicciones que nos arrastran a la reflexión permanente. Nos hacemos preguntas, algunas persisten e intuimos que se pueden analizar teóricamente, como la que nos ocupa: ¿tiene un cuerpo la pintura? ¿y si lo tiene, será el cuerpo del pintor? Una vez planteada la hipótesis, desarrollaremos el trabajo de investigación alternando los presupuestos teóricos que configuran dicha idea, con lo que afecta directamente a la práctica pictórica, es decir, todo lo que rodea al pintor en el proceso de trabajo y las huellas que nos deja en su obra. No se tratará el tema desde una visión historicista¹, sino más bien desde una perspectiva que abarque dicha praxis como algo que nos acontece en el presente. Como apunta Pleynet,

1 [“El exceso de historicidad es impotente para aclarar las contradicciones y los malentendidos que produce, la repetición en cuyo interior se halla atrapada ella misma. Comentarios y documentos (historia crítica de las diferencias) dan lugar, tanto por lo que se refiere a la producción pictórica, como a la crítica, a un afán historicista tal que, atrapado en esa red, el pintor, como su crítico, se verá arrastrado en una persecución de la originalidad (que historizada, no planteará evidentemente, la cuestión de su origen) desde entonces esencialmente repetitiva: discurso que censura lo que determina y que a partir de esa censura se halla alienado; discurso condenado a la repetición de lo que no nombra y que debe desde entonces rellenar no refiriéndose a la cadena (a la historia) infinita de los discursos del enigma”] Marcelin Pleynet, *La enseñanza de la pintura*, G.Gili, Barcelona, 1978, p. 197

“la pintura no puede pensar su evolución más que según una concepción metafísica, al no poder tomar en consideración la contradicción principal que determina el campo social del que depende”². Argumentaremos nuestra investigación con todo aquello que afecte en esa dirección que nos señala el cuerpo, que será el motor de toda la investigación, estudiando por separado los agentes fundamentales que forman parte del ejercicio de la pintura: el lenguaje; la acción y el cuerpo propiamente dicho, desde una perspectiva fenomenológica e intentaremos encontrar aquello que comparten. Consideramos que la situación nos pone en la obligación de tener siempre en cuenta una manifestación pictórica en relación con la totalidad de las manifestaciones de la historia de la pintura moderna. Para ello lo estructuramos en los siguientes capítulos:

III. 1.- ¿Hay indicios de cuerpo en el lenguaje? Nos acogemos a las teorías más significativas en torno al problema del signo, entendiendo la pintura como tal, y utilizando como fuentes principales de investigación las pautas que nos marcan Roland Barthes en su *Aventura semiológica* y Carlo Sini en *Pasar el signo*, en donde convergen y divergen los modelos lingüísticos de Saussure, el signo como valor diferencial del significado y significante, y de Peirce, que le dota de una cualidad existencial. Contrastamos dichos modelos con la práctica de la pintura desde la aparición del *collage cubista* en donde el lenguaje

2 Ibid., p. 26

es incorporado a la obra hasta las propuestas que apuntan a la crisis de la representación (Johns, Hantai, Martin...), pasando por las propuestas teóricas de Kandinsky y Malevich. El pensamiento de Deleuze por su carácter *rizomático* nos servirá de guía para dejar que esta cuestión nos siga dando los frutos necesarios para continuar con la investigación. Para ello nos apoyaremos en la obra de algunos artistas que han centrado sus intereses en la potencialidad propia de la escritura en cuanto gesto primario significante, que produce significado como marca, fruto de una acción. El referente aquí es únicamente el lenguaje, y el cuadro se comporta como mera superficie de escritura en la que su propio fluir es lo que da sentido a la obra. La pintura y la poesía se cruzarán en el espacio de la escritura.

III. 2.- ¿Qué es un cuerpo? ¿Cómo percibimos nuestro cuerpo?

Para dar el salto al problema específico del cuerpo, partimos del modelo fenomenológico expuesto por Merleau-Ponty, puesto que lo que nos interesa en este momento es acercarnos lo más cerca posible a una cierta *lógica de la sensación*, planteada por Deleuze. Para abordar esta cuestión nos encontramos con los escollos propios de la fenomenología, que asume lo espiritual de todo cuerpo que conforma el *ser*, por lo que nos apoyamos en lo que expresan los artistas en torno a esta cuestión y en los argumentos que nos plantea Wollheim en *la pintura como arte*, y de cómo esta metaforiza el cuerpo. Este automatismo del lenguaje y del cuerpo será el mismo, funcionan al unísono, uno es extensión del otro

y nos va a llevar de la mano del surrealismo a encontrarnos realmente, cuerpo a cuerpo con la realidad, invirtiendo los términos en que hasta ese momento se había entendido el mundo de las imágenes. Artaud y Michaux serán los referentes que nos muestren como cuerpo y lenguaje se encuentran en la pintura. Deleuze y Guattari constituirán el modelo teórico. La relación cuerpo/vida nos sitúa ante la imposibilidad de deducir alguna conclusión, y a su vez nos afirma en la hipótesis de que pintar está ligado al cuerpo como aliento de lo vital.

III. 3.- ¿Cómo planteamos la acción de pintar como acción corporal? Estudiamos por separado el concepto de acción, lo que quiere decir, su discurso, y la acción ligada al movimiento del cuerpo. Por una parte recurrimos a la interpretación de dicho concepto, lo que nos lleva a posiciones hermenéuticas como las planteadas por Mondrian y Duchamp, para lo cual nos apoyaremos en el *discurso de la acción* de Ricoeur, y por otra la que asume el movimiento del cuerpo del pintor que tendrá como consecuencia lo que Rosenberg denominó como la *pintura de acción*. Estas huellas de la acción determinadas por el proceso, configurarán el cuadro que está por venir. La *ceguera del pintor* nos habla de un cambio de actitud frente al cuadro asumido por una serie de pintores que criados bajo los postulados de una pintura de acción en la que lo que importa es el acontecimiento, se repliegan con todas esas acciones sobre el plano del cuadro. Pintarán con los ojos cerrados, es decir, no conciben el cuadro como una ventana al exterior, sino como un registro de sus pulsiones,

una proyección de su visión interior. No es un ojo que ve, más bien es un cuerpo que proyecta sensaciones que tendrá consecuencias en el arte del cuerpo y el arte conceptual. Se deja indicado pero no se profundiza en ello para no perder el rastro de la pintura. ¿La crisis de ésta tiene que ver con que el cuerpo la ha abandonado?

III. 4.- ¿Cuál es entonces el objeto de la pintura? ¿Quién es su sujeto? Al preguntarnos por el tema de la pintura y su doble realidad, puesto que tematiza también el cuerpo del artista, entramos de lleno en lo que Lyotard calificó de *condición posmoderna*. Abordamos la representación figurativa de manera que los dos componentes figura y fondo se solapan en lo que Deleuze, citando a Lyotard nombra como *lo figural*. Analizamos el problema de la expresión a partir de Colli, como vórtice de la representación, texto fundamental en esta investigación, puesto que es el que aporta un giro a la misma, al permitirnos abordar la pintura con una cierta distancia, al entender que ya sea abstracta o figurativa, siempre se da en el plano de la representación; para que la pintura sea pintura se tiene que dar en la insistencia de esa *presencia*, que no es otra que la *re-presentación*, eso que la hace durar *afuera* del sujeto, capaz de construir mundos paralelos. ¿No nos lleva esta cuestión a una teatralización de la pintura? Seguramente así sea, una puesta en escena que convierte al cuadro en *plató*, plataforma real en el que darse en la pintura tanto el pintor como el espectador. Un espacio (plano) en el que confluyen y se rehacen los cuerpos, amalgamas de sensaciones que restauran el pulso de lo vital.

III. 5.- ¿Qué pintar? Llega el momento de plantearse la representación del cuerpo en la pintura y lo que esto conlleva de realidad. El paradigma de la representación se nos presenta de varias maneras: La representación de una realidad exterior, que implica un cuerpo que la ejecuta, y la representación de una realidad interior, lo Real, y de cómo ambos confluyen en la corporalidad de la pintura. Para ello recurriremos a la idea de cuerpo que nos aporta las teorías psicoanalíticas, fundamentalmente Lacan, así como de la mirada que arroja Nancy hacia el cuerpo, particularmente en la idea de retrato. Nos servirán de gran ayuda los estudios de Wollheim, la pintura como arte, y de Salabert, Pintura anémica/ Cuerpo succulento, así como el Retorno de lo real de Foster. La capacidad simbólica del objeto/cuadro nos llevará a estudiar su fuerza alegórica en el terreno de la representación, y su desdoblamiento en presencia.

Nos centraremos en cómo la pintura metaforiza el cuerpo a la vez que este aparece representado. El cuerpo de la pintura y el cuerpo del pintor compartirán *escenario* en el plano de la representación. Este desplazamiento hacia la realidad exterior guiará este capítulo, en la que el sujeto de la pintura acogerá al propio pintor que la ejecuta. En este sentido estudiaremos la obra de pintores contemporáneos que han restablecido para el cuadro una cierta óptica que incorpora la figuración como eje fundamental de su trabajo, y en los que se da un retorno al orden impuesto por la representación en donde los rasgos de lo cotidiano

se funden con los trazos de la pintura; este retrato de lo social que nos procura esa doble realidad.

III. 6.- En el último capítulo abordamos **la cuestión de la pintura y la carnalidad** desde los parámetros simbólicos de la tradición pictórica, centrándonos en la fuerte relación que se detecta entre la pintura contemporánea y el concepto barroco de representación, en donde el cuadro se despliega como escenografía teatral, remarcando ese carácter de redoblamiento de la vida. La *pintura encarnada* de Didi- Huberman nos guiará por este capítulo, en donde lo poético nos vuelve a colocar en la posición inicial. Hacer referencia a Nietzsche al final del camino ha sido inevitable, gracias a esos *fragmentos póstumos* que han caído en nuestras manos. La propia naturaleza del lenguaje nos obligará a tener presente su capacidad simbólica para, a través de ejercicios metafóricos, rastrear también cómo la pintura alegoriza el cuerpo en la *representación*. El cuerpo se situará siempre en el centro de nuestras acciones, ya sean estas sensibles o inteligibles. *La dialéctica del cuerpo* es entendida en un principio como diálogo con la pintura, en tanto que habría una forma de conversar desde la multitud de preguntas que plantea, más que desde la posición de intentar demostrar nada.

En definitiva, lo que se ha puesto en marcha es un mecanismo que ha ido engranando diferentes niveles del lenguaje, y que ha ido produciendo pensamientos transversales a partir de una hipótesis, que no hace más que reafirmarse una y otra vez como lo que es. Un viaje en círculos que sustituye el pensamiento lineal por un tipo de razonamiento intuitivo, que no pretende resolver el problema, sino más bien alimentar la pasión por el conocimiento. En el arte, y en el caso particular de la pintura, es donde se abre la posibilidad de pensar el cuerpo, de que los cuerpos sean dichos más allá de los límites del lenguaje, en sus excesos. Para ello ha sido fundamental como punto de partida abrirse hueco entre las palabras, de la mano del lenguaje. Este gesto del lenguaje nos ha ofrecido la primera pista de *corporeidad* en su propio seno, ya que la palabra vendría dada en primera instancia por un acto del cuerpo, el cual se ha ido codificando para procurar la inteligibilidad. Por otra parte nos debemos a la expresión escrita para que estas palabras que quieren decir algo se organicen con una cierta lógica para que ello se produzca, siendo lo *indicial* del signo en donde recaerá el peso de la investigación, pero sin obviar el fluctuar de la pintura desde lo *simbólico* hasta lo *icónico*.

1. EL LENGUAJE, EL CUERPO Y LA PINTURA

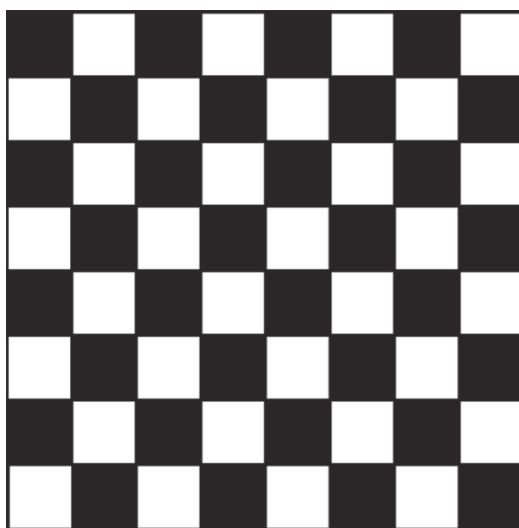
1.1.- La imaginación del signo

Si partimos que en el lenguaje los elementos reales son los valores lingüísticos, y que estos son valores puramente diferenciales, ya que se trata de la relación del significado y del significante, nos encontramos con que “el valor lingüístico es un valor ideal que se determina en el interior del sistema. Es un nudo de relaciones: es lo que es, con referencia a todo lo demás, no lo determina nada exterior (nada material para el significante ni nada conceptual para el significado)”³. Ni las ideas ni las formas preexisten al sistema lingüístico, lo que quiere decir que significado y significante unilateralmente carecen de identidad. Son términos puramente diferenciales y negativos, no los caracteriza nada positivo, existen uno en relación al otro porque su combinación da lugar a algo positivo, a eso que llamamos el *signo lingüístico*.

Con esta recapitulación se intenta poner de manifiesto ese hecho diferencial del lenguaje el cual va a jugar un papel protagonista en el momento de enfrentarse al problema de la pintura. Esa relación

3 [“La lengua, en Saussure, es algo real-no real. Para Saussure los elementos reales de la lengua son los valores lingüísticos. Tanto bajo el aspecto conceptual (el significado) como bajo el aspecto material (el significante) el valor lingüístico es, sin embargo, un fenómeno puramente diferencial y, por lo tanto, formal”.] Carlo Sini, *Pasar el signo*, Mondadori, Madrid, 1989, p. 12

sincrónica entre la idea y la forma, entre el significado y el significante operan, según Saussure, como en el tablero de ajedrez, donde el valor de cada pieza depende exclusivamente de su relación con las demás: “En una partida de ajedrez cualquier posición concreta tiene la particularidad de liberarse de todas las posiciones anteriores; la ruta por la que se llegó a ella no comporta diferencia alguna; quien ha seguido toda la partida no aventaja al curioso que examina la situación en un momento crítico de ésta; y de cara a describir este ordenamiento, de nada sirve recordar lo que sucedió hace apenas diez segundos”⁴.



La representación acontece en un universo combinatorio, de oposición. Las imágenes son signos, nada existe con anterioridad a ese acto, nada que se pueda llamar una unidad lingüística. No se puede *decir*

4 Ibid., p. 13

si no es en ese acto de *hablar*; el signo no es una simple adición de sus dos componentes, estos no existen previamente a él, sino que se constituyen en él y para él. No se contemplan aisladamente porque se sitúan entre dos parámetros. ¿Cuál es entonces el *significado* de la pintura? ¿Qué significa la pintura? Si la pintura es signo al brotar de ese lugar ideal que se determina en el interior del sistema, su composición binaria (idea /forma) constituye su *ser*. Pero el significado pictórico es diverso y no se reduce solamente a la adquisición de cierto contenido, sino a la comprensión del cuadro en sí mismo, lo que se experimenta como *goce estético*. La práctica formalista se nutre de un deseo de autonomía que encuentra su expresión en la materialidad del cuadro, lo que se da en la obra de Jasper Johns, entre otros. Un espesor semántico y literal comparable a la manera de utilizar el lenguaje, donde se imbrican transversalmente toda clase de signos. Propone, en suma, una situación pictórica desde un punto de vista epistemológico, gestionando las coordenadas formales con el espacio semiológico interno y externo de la obra⁵. Como señala Octavio Paz la pintura de Johns es un ejercicio de tiro al blanco, un blanco metafísico.

⁵ Ann Hindry, *L'issue du formalisme à travers Jasper Johns et Susan Rothenberg*, art press spécial n° 16, Paris, 1995, p. 39. La traducción es mía



Jasper Johns, *False Start*, 1959

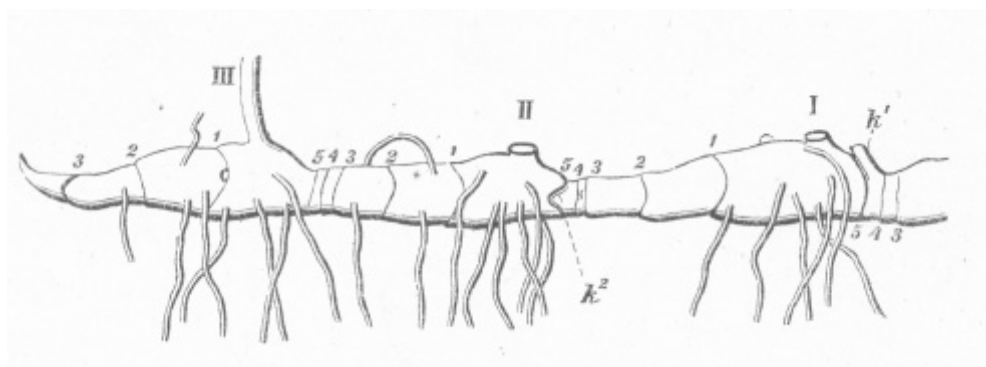
Hay que diferenciar entre el conjunto de normas, códigos y convenciones que el significado lingüístico conlleva, con lo que una pintura significa, que no es *lo que quiere decir*. Así, el hecho de pintar no puede constituirse tan sólo ni de formas ni de conceptos; esas formas y conceptos preexisten al acto de pintar como estrategias lingüísticas que a su vez ya se componen de valores diferenciales. El hecho de pintar se produce en el seno del lenguaje sin previamente referirse a algo ajeno que

se pueda desviar hacia un contenido sin forma. Antes del acto de pintar no hay nada que se pueda comprometer a ser parte de él; las dos clases, el significado y el significante son en sí mismas *abstractas*, sólo existen en la pintura, en la palabra. Y esa cualidad de la pintura y la palabra posee una realidad suya que es distinta del significado: “El significado es real precisamente en cuanto no es ni una cualidad ni un hecho, y por lo tanto, siempre que no se manifieste en el mismo modo en que se presentan las cosas del mundo”⁶.

Nos sería imposible hablar desde fuera del lenguaje, de ahí que proyectemos eslabones semióticos de diferente naturaleza en un mismo plano, poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino estatutos de estados de cosas. “Un *rizoma* no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales; no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de argots, de lenguas

6 [“El significado es parte de la realidad, de la que participan también las cualidades y los hechos, pero la realidad es también un significado, y cualidades y hechos se determinan a su vez como significados. Más aún: *rojo* es una cualidad, pero sólo en cuanto ya es un significado (si no, a dicha cualidad no podríamos definirla como *rojo*; deberíamos dejarla totalmente indeterminada). Pero, sin embargo, precisamente en cuanto indeterminada, la cualidad posee una realidad suya que es distinta del significado. Lo mismo hay que decir de los hechos. Además, el significado es real precisamente en cuanto no es una cualidad ni un hecho y, por tanto, siempre que no se manifieste en el mismo modo en que se presentan las cosas del mundo. ¿Acaso no es todo esto manifestamente absurdo?”] Carlo Sini, *Pasar el signo*, op.cit., p. 43

especiales”⁷. Dejemos que todos estos *estados de cosas* se relacionen unos con otros, ya que nos sería imposible afrontar el tema de la pintura, algo que de por sí se comporta más bien como *rizoma*, desde esta perspectiva, como estudiaremos más adelante.



Esquema de rizoma, Eugen Warming, 1884

La desintegración del signo y la consiguiente desintegración de la pintura, vienen dados por esos intentos regresivos de vaciar al signo de las cualidades imaginativas que le son propias, y relegarlo a una función exclusivamente referencial, alterando su naturaleza para hacer de la *notación* el puro reencuentro de un objeto y su expresión. El signo es una idea sensible, y como tal no es tan solo el objeto de una visión, sino que es en sí mismo un cuerpo íntegro capaz de mirar (*nos*), hablar (*nos*). Roland

7 [“El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en un punto S y procediendo por dicotomía. En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: ...”] Los autores se preguntan por el *cuerpo sin órganos* de un libro, y no consideran diferencia entre aquello de lo que un libro habla y la forma en que está hecho. Gilles Deleuze/ Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Valencia, 1997, p.13

Barthes nos dice al respecto que “la imaginación sintagmática no ve el signo en su perspectiva, sino que lo prevé en su extensión, sus vínculos, antecedentes o consecuentes, los puentes que lanza a otros signos; se trata de una imaginación *extenmática*, la de la cadena o la red; la dinámica de la imagen es también aquí la de una ensambladura de partes móviles sustitutivas, cuya combinación produce sentido, o más generalmente un objeto nuevo, tratándose entonces de una imaginación *fabricativa*”⁸.

En este sentido nos acercamos a esa relación de obras que son fruto de juegos de lenguaje y de su autonomía, que hacen referencia a ese abandono de la representación, de alejar infinitamente el objetivo del signo en cuanto mediador de un lenguaje representacional, que corresponde a una estética secular. Esa autonomía del lenguaje que se vale por sí mismo para generar una obra, y que puede coincidir con la pérdida de un territorio que creíamos inmóvil. Esta relatividad del mundo contemporáneo se transfiere rápidamente a todas las formas del pensar. Este tipo de imaginación funcional alimenta las obras, cuya fabricación por ensamblaje de elementos discontinuos y móviles se extiende en nuestro tiempo. En las artes pictóricas tendríamos el primer ejemplo en el *collage* cubista, en donde el propio objeto referenciado sustituye a aquello que lo sugiere, produciendo lo que Barthes denomina como un deslizamiento del *índice* al *signo* aboliendo el límite, origen o final,

8 Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1962

para entrar en un proceso ilimitado de equivalencias que nada nunca detendrá. Los dos elementos, significado y significante, se intercambian continuamente su papel en un proceso sin fin.



Pablo Picasso, *Vaso y botella de Suze*, 1912

Posteriormente este proceso continuará su fase de disolución estructural, liberando al significante del significado en un juego que genera una nueva *textualidad* en todas las artes. Es como si el marco que rodea a la pintura se hiciera pintura, engulléndola, engordando como objeto sucedáneo, en definitiva como mera mercancía. “Mientras que la significación icónica nos permite *leer lo que vemos*, la significación iconográfica nos permite *ver lo que leemos*, y por lo tanto sólo tiene sentido para quienes conocen el texto. Quien no pertenezca a la comunidad de los lectores oyentes, no podrá nunca reconocer lo que aquello representa, o simboliza. Lo irrebable no son aquí umbrales neurofisiológicos, sino umbrales culturales. Por tanto, diríamos en este caso que también el significado iconográfico y la posibilidad de distinguir un buen *iconograma* de uno malo, se puede determinar objetivamente por comparación con el texto original, y que también aquí ver es leer y pintar es escribir o copiar, que el *iconógrafo* es un escribiente y un imitador y que la filosofía no tiene deseos de mezclarse con el arte de esta manera concebido”⁹.

Así, retornando al valor del signo, y al valor diferencial y abstracto de sus componentes (*significado/significante*) en lo que concierne a lo abstracto, se pierde el carácter subjetivo emocional, ya que los valores lingüísticos ya no están codificados en grados de interpretación con los modelos exteriores que nos marcaban una respuesta a nivel psicológico,

9 José Luis Pardo, *Estética de lo peor. De las ventajas e inconvenientes del arte para la vida*, Pasos Perdidos/ Barataria, Madrid, 2011, p. 21

sino que se abren nuevos límites que ya no responden a esos modelos, que se despliegan continuamente. Es como si los sentidos, y en el caso particular de la vista como eje hasta el momento de la pintura, se desplazaran cada vez más hacia dentro. La obra de arte ya no representa y si representa es en el sentido de estar en el lugar de otra cosa, pero aquello a lo que remite está propiamente en ella. “La escritura se enrosca como una interrogación, es una pregunta que estrangula o que al menos inmoviliza a su objeto. Y la respuesta a esa pregunta es un garabato: un signo no solo indescifrado sino indescifrable, y por tanto, in-significante”¹⁰.



Cy Twombly, *Poems to the sea*, 1959

¹⁰ Octavio Paz, *El signo y el garabato*; Siglo XXI, México, 1973, p. 203

El autor deja de ser el dueño de las combinaciones de su obra y pasa a ser una combinación más. “Lo imaginario no encuentra sus raíces profundas y nutricias en las imágenes; necesita primero una presencia más próxima, más envolvente y material. La realidad imaginaria se evoca antes de ser descrita. La poesía es siempre un vocativo”¹¹. También aquí se parte del signo como materia primera del lenguaje, el signo desde su fisicidad, el signo antes de ser significación. En este punto nos interesa resaltar la figura de Gaston Bachelard como puente entre lo fenoménico y el lenguaje¹². Podríamos afirmar de él, que encuentra una sustancia en el lenguaje, que no busca un sustituto explicativo o simplemente descriptivo en una relación causa y efecto con las cosas del mundo, sino que el propio lenguaje formará parte orgánica de esas cosas desde lo poético.

Según Bachelard, el carácter cósmico de los recuerdos orgánicos no debe sorprendernos desde que hemos comprendido que la imaginación material es una imaginación primera. Imagina la creación y la vida de las cosas con las luces vitales, con las certidumbres de la sensación

11 [“Esa imaginación es, como diría Martin Buber, del orden del *Tú* antes de ser del orden del *Eso*. Así, la luna es en el reino poético materia antes de ser forma; es un fluido que penetra al soñador: El hombre en su estado de poesía natural y primera, no piensa en la luna que ve todas las noches hasta la noche en que durante el sueño o en la vigilia, viene hacia él, se le acerca, lo hechiza por sus gestos o le da placer o pena por su contacto. No conserva de ella la imagen de un disco luminoso ambulante ni la de un ser demoníaco que de algún modo estaría ligado a él, sino en primer lugar la imagen motriz, la imagen emotiva del fluido lunar que atraviesa el cuerpo...”] Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, F.C.E., México, 1942, p. 185

12 [“El camino intentado por Peirce para aclarar los enigmas de la realidad y las paradojas del signo es la fenomenología, puesto que describe las condiciones del aparecer de todo lo que se manifiesta, es decir, de cada cosa que aparece (su venir a la presencia)”.] Carlo Sini, *Pasar el signo*, op. cit., p. 44

inmediata, es decir, “atendiendo a las grandes lecciones cenestésicas de nuestros órganos”. De ahí que su filosofía derive en una *poética del espacio* que nos rodea; el estudio del fenómeno de la imagen poética, que por su novedad pone en movimiento toda la actividad lingüística. Por esa repercusión sentimos un poder poético que se eleva dentro de nosotros mismos, como cuerpo que somos.

En cuanto un arte se hace autónomo, toma un nuevo punto de partida, enfrentándose continuamente con la novedad. Incluso en un arte como el de la pintura, que lleva el testimonio de un oficio, los grandes logros son ajenos al oficio. Pintar es estar a la intemperie del acontecimiento, no hay recetas, por lo que el pensar va acompañado por un olvido del saber mismo. La apreciación estética de una obra de arte sólo se parece a la ingestión de un fármaco en esto, nos recuerda José Luis Pardo: “que la obra hace efecto o no lo hace, independientemente de que hayamos leído el prospecto”. Así, el pintor contemporáneo no considera ya la imagen como un simple sustituto de una realidad sensible, sino como un redoblamiento de la vida.

Y si, para retomar la distinción establecida por Derrida, podemos decir que el cuadro es la puesta en abismo de la lengua, representación, habla, *foné*, es entonces necesario decir que la pintura es producción, transformación, escritura. Si el cuadro procede por unidad representativa y adicional (objeto), la pintura procede por relación multiplicativa, diferencia, pulsión, desaparición (color). Si el cuadro instituye una visión

simbólica abstracta, la pintura restablece la realidad pluridimensional de la actividad del campo signifiante. Podemos decir también, que frente al instrumento ideológico que es el cuadro, la pintura procede como método de lectura, revelador de la actividad teórica¹³.

1.2.- El cuerpo de la escritura

En el momento en el que el lenguaje se hace inexplicable, pasa a ser un problema del hombre, y este pasa a ser relativo. El hombre comienza desde ese momento a ser mortal, y como mortal se va muriendo en el lenguaje. “El acto de escribir, convertido en escritura dentro de la propia escritura, pierde de pronto todas sus referencias: la escritura no es lo que escribe el hombre, porque el hombre es ya escritura, ya es personaje también. La referencia no está ya del lado del hombre sino del otro lado: del lado de la escritura abierta hacia la no significación. Al extirpar el significado, el signo se vuelve garabato”¹⁴.

Esta incursión en el signo, ya no desde un punto de vista *semiótico*, sino acercándolo a un problema *antropológico* se hace necesaria para acercar el lenguaje, o más bien para evidenciar que el lenguaje somos nosotros. Ya no podemos hablar fuera del lenguaje, si este se repliega,

13 Marcelin Pleyne, *La enseñanza de la pintura*, op. cit., p. 188

14 Octavio Paz, *El signo y el garabato*, op.cit., p. 206

nosotros también nos replegamos. Esto viene a decir que nosotros nos decimos, y que nos decimos en ese garabato, en ese signo que no podemos explicar y que se produce desde nuestro propio cuerpo.

¿No será entonces que al no tener nada que representar, sólo nos queda la representación de nosotros mismos? ¿Es ese desplegarse del lenguaje lo que ha hecho que miremos hacia adentro, o que ha sido nuestro propio cuerpo el que ha producido esa autonomía del lenguaje? Somos lenguaje pero necesitamos encontrarnos en él. “Cuando se practica la pintura como arte, la tematización se da dentro de ese fragmento de la psicología que es esencialmente corporal. Y esta es una cuestión crucial. La tematización exige la existencia de un ojo... y exige una mano. Exige una mano que pueda realizar sutiles distinciones dentro del rasgo tematizado. Si las exigencias que presenta la tematización, ya al ojo, ya a la mano, resultan ser más duras de lo que puedan soportar los órganos o músculos de nuestro cuerpo, aún después de un arduo aprendizaje, la tematización se para en seco”¹⁵. Habrá entonces que adecuar el cuerpo a la pintura, pensar en pintura, y pensar en pintura será también dejar pensar a la pintura, dejarla correr para que guíe esa mano, ese ojo. ¿Será el discurrir trágico de la pintura su propio tema?

Vivimos el final del tiempo lineal, del tiempo de la sucesión. Si el lenguaje, y por tanto nosotros en él, se repliega sobre sí mismo, el mundo también se repliega. Ya no es un lugar tranquilo, sino que está en

15 Richard Wollheim, *La pintura como arte*. Visor, Madrid, 1997, p. 34

constante movimiento: ahora es un lugar relativo, como lo es el lenguaje, por lo que el objeto como tal, la obra de arte *estática*, ya no tiene lugar si no es como huella de un acontecimiento. Ya no tiene el poder de centro, de referencia obligada para la visión como si de un producto divino se tratara. “Ya el cielo de la presencia es móvil y de ahí su apasionado buscar la estrella fija. La ley de la corporeidad en este planeta, en este modo de ser hombre, es lo que rige sobre todo. Todo ha de corporeizarse y la palabra ante todo”¹⁶. Todo es relativo, ¿pero relativo con respecto a un cuerpo que en definitiva es el nuestro? Se podría decir entonces, que estando el signo dentro de nosotros, cuando nos expresamos, lo que hacemos es *ins-cribir* en nuestro cuerpo y entregando nuestro cuerpo nos entregamos al habla; se ha pintado en mí pero sin mí. Un *sin mí* que confirma nuestra entrega, ese estar *entre*, en ese vacío previo al signo al cual llegamos por una energía proveniente del cuerpo: “La pasividad del poeta es presagio de la más elevada acción. Recibe los medios de destruir y construir, vibra a la llamada creadora, Es eco y voz, visión y sistema. Lleva en sí lo necesario para ser la boca consciente en la que se forma el lenguaje de lo absoluto”.

Ese estar ahí, sin objeto, es justamente la necesidad de captar ese valor diferencial del signo. Es esa diferencia la que se pinta, es la modificación como la verdadera y auténtica acción, esa acción a la que hace referencia Blanchot como la más elevada, y en la cual se aspira

16 María Zambrano, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid, 1990, p. 49

pintar la identidad, una identidad que no es otra que la nuestra, que brota en un tiempo otro, que ya no es el tiempo de la sucesión lineal, sino “la flecha que abre la noche, y que en último término es una abstracción”¹⁷.

El lenguaje establece las coordenadas de la presencia, pero nada de ello permitirá concebir el cuerpo; su presencia es antes una ausencia, un hueco que no puede decirse, que desbroza la relación entre lo visible y lo *enunciable*. Entonces, el único lenguaje que no es lenguaje, sino que atenta contra el lenguaje, que constituye su precipicio, su frontera y que se levanta como el único medio para escribir el cuerpo, es el lenguaje poético, si se le puede llamar así. Se trata, indudablemente, del arte; del arte de la poesía, del arte de la pintura. Aquí si residirá el cuerpo que excede del lenguaje, en su continuo movimiento hacia adelante, en lo irrepetible del acontecimiento, en el instante de la muerte. Todo pensamiento deviene así mortal.

En palabras de Blanchot: “El arte nos dice el ser que no se repite, que es siempre diferente, el estallido del comienzo, la luz inicial. ¿Cómo la obra artística no iba a oponerse a todo lo que intenta hacer de ella algo apropiado para reproducirse? ¿Cómo no habría oposición esencial entre la soledad de la obra, su existencia siempre momentánea, su certeza incierta, y el modo particular de realidad que le aseguran las técnicas de reproducción?”¹⁸

17 Maurice Blanchot, “Sobre la angustia en el lenguaje” en *Falsos pasos*, Pre-Textos, Valencia, 1977, p. 39

18 Maurice Blanchot, *La amistad*, Trotta, Madrid, 2007, p. 46

1.3.- Una gramática de la pintura

En su *gramática de la creación*, Kandinsky hace un paralelismo similar entre el signo y el cuerpo: “Sólo subsisten las creaciones auténticas del arte, aquellas que poseen un alma (contenido) en su cuerpo (forma)... El mundo está lleno de resonancias; constituye un cosmos de seres que ejercen una acción espiritual. La materia muerta es el espíritu vivo”¹⁹ Lo que nos interesa de esta afirmación no es esa separación que se hace entre el contenido y la forma, sino esa intención de expresar la imposibilidad de separarlos al referirse al *dentro de, un alma en su cuerpo*, que no podría pertenecer a otro y que deviene en una obra con su cuerpo. Asigna a la pintura, en cuanto materia, un *espíritu vivo*, un cuerpo independiente. Pero también esa forma es la forma exterior de nuestro cuerpo y de aquello que encerramos, y que gracias al cuerpo que toma se nos presenta como obra. Escuchemos si no, lo que escribe a continuación: “Debido al tiempo que el alma lleva unida al cuerpo, no puede empezar a vibrar más que por mediación del sentimiento, éste es pues el puente que conduce de lo inmaterial a lo material”²⁰. El artista es el filtro, es el cuerpo en el

19 Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación*, Paidós, Barcelona, 1987

20 *Ibíd.*

que se identifica la obra, es su cuerpo como lenguaje lo que percibimos. Indirectamente, Kandinsky hace referencia al cuerpo como mediador, como vehículo del sentimiento, o para nosotros, del *sentir*.

Se pinta con el cuerpo, se pinta el cuerpo. ¿Pero a qué clase de sentimientos se refiere Kandinsky? ¿No son muchos los sentimientos que habitan nuestra memoria, incapaces de constituirse en el lenguaje, por no corresponder a una verdadera necesidad interior que los haga *carne*? El instinto corporal y práctico se ha convertido en instinto estético; la necesidad original del cuerpo se ha convertido aquí también en necesidad original del alma, es la manera de proceder desde el primer momento, la que determina la obra, estando obligados a esperar pacientemente ese instante que conduce nuestra mano a la acción poética. Esta conexión confiere a la obra su unidad, y en tanto que pintura, es un organismo espiritual que como todo organismo material se compone de un infinito número de partes distintas, tiene luz propia.

Es el cuerpo de la pintura, dibujado por el lenguaje, invisible y ausente; es ese nuestro cuerpo que se desplaza y se proyecta gracias a ella. “(...) cuando el artista llega al punto de desear expresar en los ritmos y valores del sonido únicamente procesos e imágenes internos, entonces el *objeto* de la pintura ya no servirá solamente para la producción de lo percibido por la vista”. En esta carta de Schöenberg, fechada en 1911 dirigida a Kandinsky, nos abre los ojos ante una situación en la que justamente la vista ya no será

el sentido a través del cual se representen las sensaciones. “Una mano feliz obra exteriormente, muy lejos de nuestro bien protegido ego, cuanto más alcanza tanto más se aleja de nosotros; una mano feliz es además puntas de los dedos felices, y aún más; un cuerpo feliz es una mano feliz... que pretende agarrar lo que siempre se le escapará cuando lo esté sujetando. ¡Mano feliz que no mantiene lo que promete!”²¹ .



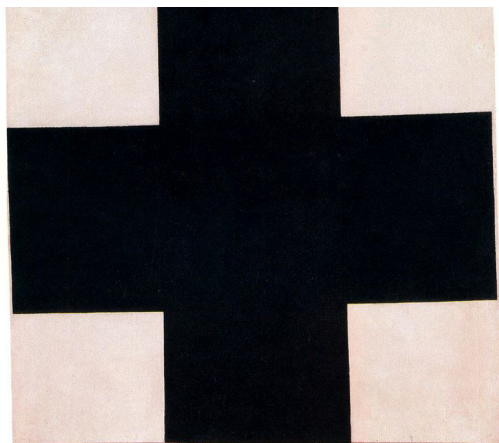
Arnold Schönberg, *Rocas*, Boceto para el drama musical *la mano feliz* (detalle)

21 Arnold Schönberg, *Cartas, cuadros y documentos*, Alianza, Madrid, p. 111 (Extracto de la conferencia que impartió en Breslau sobre el drama con música, op. 18 *la mano feliz* , en 1928)

Malevitch proclamaría algunos años más tarde que el derrocamiento del viejo mundo de las artes, y que la economía de medios, ya no lo decorativo, es la medida nueva, la apreciación y la modernidad de las artes (pintura, música, poesía) ya que son los sistemas de expresión del movimiento interior, ilusionado en el mundo tangible. Proclamará la autonomía de la obra de arte, donde según sus palabras “se espera la unidad de las contradicciones sobre una superficie pictórica. De esta manera la creación de contrastes de formas constituirá una armonía única del cuerpo de la obra, sin la que la creatividad es impensable”²². Entre 1924 y 1927, Malevich concretó y organizó sus conocimientos de una forma serial, sistemática y sintagmática en tres objetivos prioritarios: uno orientado a los aspectos formales de la obra, otro a los expresivos (“una relación de las sensaciones que guían al artista en su trabajo”) y finalmente, un tercero dedicado a los distintos métodos docentes usados, lo que correspondería con el lado pedagógico de sus reflexiones teóricas. En palabras del propio Malevich, “la pintura se ha convertido en el cuerpo dentro del cual el pintor expresa sus razones y estados de la mente, la estructura de su completa comprensión de la naturaleza, así como las relaciones entre sí mismo y la naturaleza, tal como ésta actúa sobre el artista”²³.

22 Kazimir Malevich, *De Cézanne al suprematismo*, p. 56

23 Anna María Guasch, *Los paneles didácticos de Malevich, Arte y Archivo 1920-2010*, Akal, Madrid, 2011, p. 39



Kazimir Malevich, *Cruz negra*, 1920

Este paralelismo entre la escritura y la pintura es bien evidente en Cézanne, ya que éste se plantea la construcción del cuadro como si se tratara de un texto, sustituyendo el modelo, más plástico que otra cosa, por el motivo que procura el relato literario. Cézanne será el punto de inflexión en donde la pintura se abraza al lenguaje en donde la totalidad es la suma de pequeñas unidades, palabras, pinceladas, que nos llevan al todo, texto/cuadro. El escritor Colm Tólbín nos comenta al respecto que “el secreto estaba en las pinceladas de Cézanne, cada una abierta y de textura visible, con repeticiones y variaciones sutiles, cada una llena de algo parecido a la emoción, pero una emoción profundamente controlada. Cada pincelada trataba de captar la mirada y retenerla y, al mismo tiempo, construir una obra más amplia, en la que habría riqueza y densidad, pero también mucho de misterioso y oculto”²⁴.

24 [“Eso es lo que Hemingway quería hacer con sus frases. Después de contemplar la obra de Cézanne por primera vez en Chicago, luego en los museos de París y en casa de su amiga Gertrude Stein, lo que deseaba era seguir el ejemplo de esta última y escribir frases y párrafos

1.4.- El plegado como método

¿No será que el pensamiento tiene como tarea pendiente la de pensar lo sentido como tal, antes de pretender trascenderlo hacia el sentido? Olvidémonos de querer expresar sentimientos, olvidémonos de narrar, y demos paso al sentir, al sentir en el lenguaje. Es en el cuerpo donde reside el pensamiento, “el cuerpo humano es un espacio poblado de constelaciones de signos, por lo que deviene un universo semántico, un lenguaje. Como los cuerpos, el lenguaje produce y se reproduce: en cada sílaba late una semilla que al actualizarse en sonido, es una vibración emite una forma y un sentido”²⁵. Este es el sentido al que aludía, ese sentido que ya viene dado por las inscripciones en nuestro cuerpo, y que se genera por asociaciones y configuraciones de signos en contacto con su doble universal. Ya no es la representación de aquello que vemos a nuestro alrededor, sino la confrontación de esos dos mundos, que justamente por sus diferencias llegan a completarse, configuración de signos que

a primera vista simples, llenos de repeticiones y variaciones extrañas, cargados de una especie de electricidad oculta, llenos de una emoción que el lector no podía encontrar en las propias palabras, porque parecía vivir en el espacio entre ellas o en los repentinos finales de algunos párrafos determinados”.] Colm Tólbín, *Secretos de Hemingway*, Babelia, El País, 16/07/11. Traducción de María Luisa Rodríguez Tapia

25 Octavio Paz, *El pensamiento en blanco* (Prefacio a la primera exposición de arte tántrico en Occidente, Galería Le Point Cardinal, París, 1970) *El signo y el garabato*, op.cit., pp. 48 - 49

desemboca en lo que se podría llamar la práctica *abstraccionista*. Práctica que se origina por ese desplegarse del lenguaje, intrusión del elemento verbal en la pintura, profanación de la pintura por el signo. Sí es verdad que la pintura sobrevive gracias a esa afinidad con la palabra en cuanto a su concepción como signo primero; se podría pintar como se escribe, ¿pero no ha cambiado también la escritura, no ha perdido también su objeto?

La escritura como la pintura se ha replegado sobre sí misma, ya no se elabora a partir de imágenes mentales que son traducidas a palabras, sino que se autogenera. Su propia grafía, su propia fonética, sus rastros corporales, van a decantar su sentido. Será en esos juegos del lenguaje donde se genere la obra, necesidad poética que ya se dejaba entrever en el Barroco, que llevó a la presencia de un lenguaje dentro de otro, y que se conciben, ya sea la pintura o la escritura, como dobles del cosmos. Cada obra es en sí misma un todo autosuficiente, en la que se inscriben líneas, números y caracteres cambiantes. Escritura que se genera a sí misma a partir de un método *intralingüístico*, desdoblándose luego en un mundo de imágenes, es una escritura que funciona desde el lenguaje, que se encuentra en sus relaciones gráficas y fonéticas, ese motor que es punto de partida del que se alimenta indefinidamente.

Cada signo surge mediante una especie de lógica de la ramificación, juega a ser imagen de sí mismo. Se busca un espacio de posibilidades en el que romper el uso cotidiano del lenguaje que se basa en el significado.

De la misma manera se comporta la pintura, como signo (de sí misma) sin hacer referencia ya a algo que no sea su propia *composición*. “Independientemente ya de cualquier compromiso significativo en la naturaleza, con el mundo real, el lenguaje escrito organiza un cerrado cosmos de autorreferencias y de tensiones y significaciones que alcanzan un absoluto grado de autonomía frente a lo real, incluyendo en ello al hombre mismo que lo crea”²⁶.

En su estudio sobre Leibniz y el Barroco, Deleuze nos habla de ese *desplegarse*: “Para nosotros, en efecto, el criterio o el concepto operativo del barroco es el pliegue, en toda su comprensión y su extensión: pliegue según pliegue. Si es posible extender el barroco fuera de los límites históricos precisos, nos parece que siempre es en virtud de ese criterio, que nos permite reconocer a Michaux cuando escribe *vivre dans les plis*, o a Boulez cuando invoca a Mallarmé y compone *Pli selon pli*, o a Hantai cuando convierte el plegado en un método”²⁷. En efecto, ¿por qué no permitarnos desplegar los conceptos más allá de sus límites históricos?

26 Emilio Lledó, *El surco del tiempo*, Crítica, Barcelona, 1992, p. 44

27 Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 49



Simon Hantaï, *Meun*, 1968

Siempre se ha hablado de la metáfora en el Barroco, como si todavía el lenguaje se sometiera a una representación del mundo, o de dos mundos, el mundo fenoménico y el mundo simbólico. ¿Pero no podríamos también hacer coincidir el funcionamiento de la mano del pintor y su relación física con el formato del lienzo? Es evidente que la pincelada ya era autónoma y su despliegue invadía toda la superficie del cuadro. Pinceladas que no se someten ya a una línea de contorno que las encierre, sino que se escapan a todo dominio exterior. Podríamos hablar de varios cuadros dentro del cuadro, el cuadro se despliega en todas las direcciones del espacio obligándonos a multiplicar la mirada; el cuadro

ya no es un objeto inmóvil, “la mónada *leibniziana* sería una tabla lineal o numérica, o más bien una habitación, un apartamento enteramente cubierto de líneas de inflexión variable. Sería como una cámara oscura revestida de una tela tensa diversificada por pliegues cambiantes, vivientes. Lo esencial de la mónada es que tiene un fondo sombrío: de él extrae todo, nada procede de fuera ni va hacia fuera”²⁸.

Digamos que ya todo procede de esas inscripciones que residen en la superficie blanca de la tela, que como en nuestro cuerpo están esperando a ser descifradas. Esperan su valor como signo en contacto con lo otro; la pintura no quiere ser representación sino presencia. El color, como dijo Baudelaire, piensa por sí mismo, aunque añadió que si el color realmente piensa, se destruye como presencia y se transforma en signo. Es como si el lenguaje todavía renegase de su cuerpo, y fuera sólo aquello que lo señala. Pero el lenguaje es inseparable de ese cuerpo y es en esa contradicción en la que la pintura fluye, al no acomodarse en lo que significa. Volviendo a ese vacío que precede al signo, a esa presencia que nos invita a hablar, el pintor ya no pinta para reproducir imágenes, esas imágenes ya pertenecen al lenguaje y están ahí para producir una pintura cuyo funcionamiento de autogeneración va a trastocar el modelo de la representación. La imagen será ya de otro orden. Hay una voluntad de perder la voluntad cuando nos salimos de esa intención de dar un sentido, como por rechazo, cuando el trabajo puede comenzar. Pasar al

²⁸ *Ibíd.*, p. 41

lienzo por no saber qué hacer ni cómo hacer. Quedarse en blanco, ese pensamiento en blanco que se corresponde con una cierta vacuidad ¿Pero cuál es ese problema en el seno del lenguaje? “El acto perfecto de escritura no proviene de una potencia de escribir, sino de una impotencia que se dirige a sí misma y, de este modo, llega como un acto puro (intelecto-agente). Por esto en la tradición árabe, el intelecto agente tiene la forma de un ángel, *Qualam*, Pluma, y cuyo lugar es una potencia inescrutable ¿Se trata entonces de escribir la potencia de no escribir? ²⁹

1.5.- El diagrama: escribir la imagen

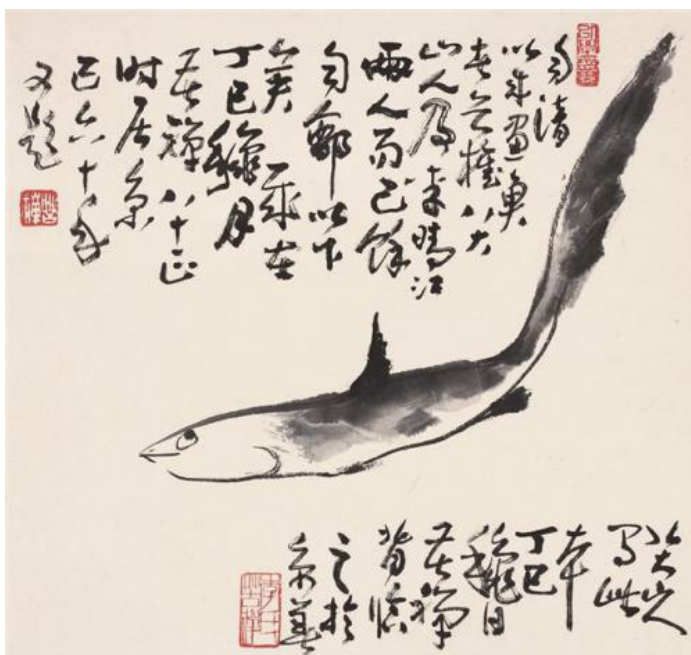
Lo que es preciso definir ahora son todos esos datos que se adelantan al acto de pintar, que son como grabaciones de todo eso que nos rodea y que nos pueden desviar de nuestro verdadero hacer. “Hay siempre de antemano, dice Deleuze, *clichés* sobre el lienzo, y si el pintor se conforma con transformar el cliché, deformarlo o maltratarlo, triturarlo en todos los sentidos, esa es todavía una labor demasiado intelectual que le permite al cliché renacer de sus cenizas, que deja aún al pintor en el elemento de cliché, o que no le proporciona otro consuelo que la parodia”³⁰. En efecto, todas esas imágenes que se nos presentan no son más que una primera

²⁹ Giorgio Agamben, *La comunidad que viene, Pre-Textos, Valencia, 2010*, p.26

³⁰ Gilles Deleuze, “La pintura antes de pintar...”, en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2003, p. 90

visión, y de la cual no nos debemos fiar porque seguiríamos el juego de la reproducción, no llegando a acceder a esas inscripciones que son nuestras. Tenemos que ser capaces de dejar hablar a lo que hay, no precipitándose torpemente, imponiendo nuestro sello con excesiva urgencia. Lo que preocupa al pintor no puede ser tan fácil de encontrar en esa avalancha de imágenes que se le viene encima. Detrás de todo eso ¿es el cuerpo del pintor el que reside en el lienzo como lenguaje? Hay toda una lucha que pertenece plenamente a la pintura en ese trabajo preparatorio, lo primero es estar en situación de pintura, trabajo silencioso e invisible en el que se hace corresponder esos dos cuerpos. Francois Cheng, conocido especialista en poesía y pintura china, y discípulo de Lacan, expone que la caligrafía ha ejercido una influencia profunda en la práctica de la pintura: “La ejecución de un cuadro se hace de manera espontánea y sin retoques; el artista cuida al pintar el ritmo de sus gestos, a fin de no romper el ritmo. Semejante concepto de la ejecución pictórica supone, desde luego, que el pintor domine de antemano la visión de conjunto y los detalles concretos de lo que va a pintar. Antes de pintar un cuadro, el artista debe seguir un largo período de aprendizaje durante el cual se adiestra en el dominio de los diferentes tipos de pinceladas. El artista comienza a pintar sólo cuando domina la visión y los detalles del mundo exterior. La ejecución, instantánea y rítmica, se vuelve entonces proyección, a un tiempo de las figuras de lo real y del mundo interior del artista”³¹.

31 François Cheng, *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid, 1993, p.65 Citamos aquí algunas observaciones hechas por los propios pintores: - Su Dongpo. “Antes de pintar un bambú tiene que

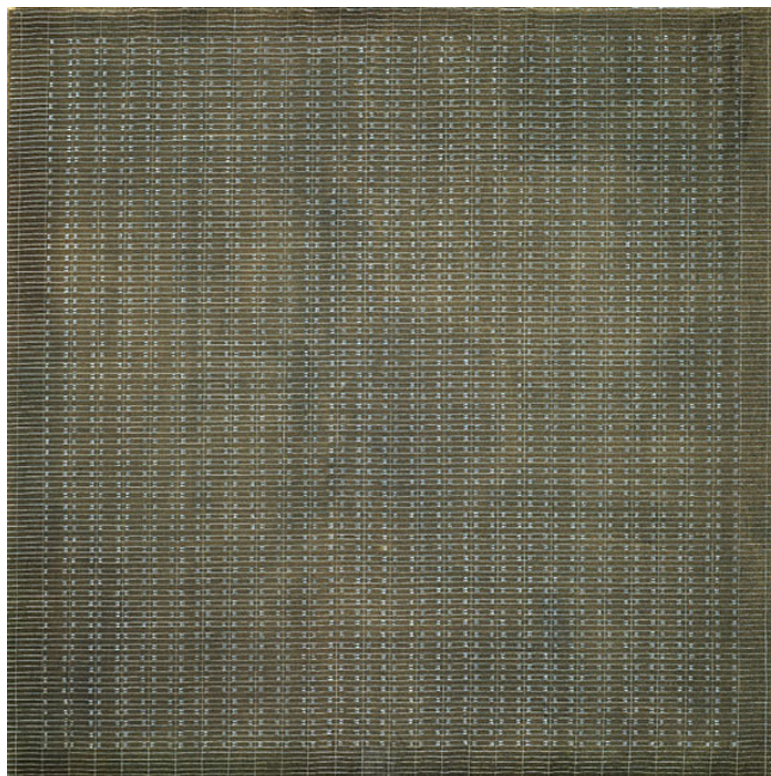


Zhu Da (1626-1705) Dinastía Qing

En este vaciarse del pintor para dejar paso a lo que le empuja a pintar residirá la labor fundamental del proceso pictórico. La pintora Agnes Martin nos muestra de forma rotunda ese vacío; la pintura se comporta como una matriz en la que caben todas las probabilidades, incluida la del propio fracaso de la representación. En nuestro dejar paso a esa intensidad se producirá el sentido de lo que vayamos hacer, dando paso al surgimiento de otro mundo. “Es el momento en que el lenguaje ya no se define por lo que dice, y menos por lo que le hace significativo, sino por lo que le hace correr, fluir y estallar, el *deseo*. Esto es el estilo o más bien la ausencia de estilo, la

crecer dentro de uno. Entonces, el pincel en la mano, la mirada concentrada, la visión aparece de pronto ante los ojos. ¡Atrapémosla cuanto antes con nuestras pinceladas, porque puede desaparecer tan súbita como la liebre ante los pasos del cazador!” - Wang Yu. “Del alma misma del pintor brotan los montes y las cuevas”.

asíntaxis, la *agramaticalidad*. Pues la literatura es como la esquizofrenia: un proceso y no un fin, una producción y no una expresión”³².



Agnes Martin, *White flower*, 1960

Será entonces en esa intensidad donde resida el valor futuro del signo. Alimentar esa *máquina literaria* a la que se refieren Deleuze y Guattari en el *Anti-Edipo*. Toda esa confusión que precede al acto de pintar se hace evidente con la escritura de marcas sobre el lienzo, manchas y trazos irracionales, involuntarios, que se producen más como

32 Gilles Deleuze/ Félix Guattari, *El Anti-Edipo*, Paidós, Barcelona, 1985, p.136 Debemos tener en cuenta la ambigüedad de la palabra *expresión*, ya que indica también el acto de y no sólo el efecto del expresar. Más adelante estudiaremos más en profundidad el concepto de expresión y sus consecuencias en el plano de la *representación*. Quedémonos ahora con la idea del producir sin perspectiva, como acto primigenio del lenguaje (y del cuerpo).

movimiento, como precalentamiento del cuerpo que se dibuja en el aire, pero que involuntariamente tiene contacto con el lienzo. Estamos en el punto donde nos hemos vaciado para producir desde cero, de ahí esa agramaticalidad, esa ausencia de códigos en los que apoyarse. No hay significados ni significantes, no hay ideas ni formas. Todo se prepara en ese caos previo a la configuración del signo de la pintura. Por ahora sólo existe ese fluir de sensaciones que agujerean el cuerpo, esas marcas casi ciegas que dan testimonio de la intrusión de otro mundo. La pintura se constituye como un huir del lenguaje, pero hacia el lenguaje, hacia su encuentro. ¿Pero qué es lo que hay? ¿Qué son todos esos movimientos que por muy involuntarios que sean, parece como si formaran parte de un plan? Deleuze en la *Lógica de la sensación* habla de un *diagrama* que se confunde con la totalidad del cuadro. Una línea que no hace contorno, que no delimita nada, ni interior ni exterior, ni cóncavo ni convexo: línea que no va de un punto a otro sino que pasa entre los puntos, no cesa de cambiar de dirección y que alcanza una potencia superior a uno deviniendo así adecuada a toda la superficie. Un lugar propio del balbuceo del lenguaje, en el que todo está por acontecer.

Hans Belting nos señala al respecto, que la plástica humana y el dibujo humano se encuentran en una relación análoga con el cuerpo, pues una es una copia del cuerpo, y la otra un patrón en un cuerpo, y nos añade citando al antropólogo André Leroi-Gourhan, que en su ensayo sobre el nacimiento de las imágenes clasificó las primeras figuraciones humanas

del habla. También el lenguaje lleva en sí mismo una carga doble: en el acto corporal, al hablar, y en el acto social, en la comunicación entre cuerpos. Está ligado al cuerpo y es sistemático, por lo tanto abstracto. La voz genera el habla, la mano el dibujo, en actos análogos de una exteriorización medial, de manera similar a como el oído y el ojo fungen como órganos mediales de la recepción de esas comunicaciones. Por eso existen correspondencias tempranas entre lenguaje e imagen. En la escritura, al igual que en la imagen, interviene la mano apareciendo como imagen del lenguaje, como un medio secundario en contraposición a la imagen mimética y a su relato. Probablemente el llamado ornamento, como veremos más adelante, haya funcionado como una especie de lenguaje al fijar y transmitir un código social³³.

1.6.- Conclusiones al capítulo 1

Podemos concluir que el lenguaje implica un cuerpo Para ello dejamos que se salpique de su cualidad poética, que no hace más que impregnar de cuerpo a la palabra: Bachelard, Blanchot, Zambrano, Paz, entre otros, nos ayudarán a vislumbrar ese cuerpo del lenguaje y de la pintura. El lenguaje ha dejado de ser referencial, y todo cuanto describimos solo llegaremos a conocerlo mediante otras descripciones.

33 Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Katz, Buenos Aires, 2007, p. 46

Lo que intenta el lenguaje es hacer presentes las cosas, cosificarse. Será la propia forma la que genere contenido en donde la revelación de sus ritmos nos conduce a la imagen, la imagen al conocimiento y el conocimiento al constructo. No es en la representación de la realidad donde reside la fuerza del arte, sino en su actuación cinética. La verdad es literalmente lo que ocurre. La experiencia más inmediata e íntima es la de nuestro cuerpo, como posibilidad de una metamorfosis de quien disuelve su cuerpo en el reflejo de lo externo.

En primer lugar, cuando se reinventa como lenguaje en las vanguardias, especialmente a partir de posiciones como la de Cezánne, en donde la pintura inicia un camino de abstracción, que concluirá en los postulados formalistas de la abstracción *postpictórica*. La investigación en esta fase, nos ha aportado muchos rastros de lo corporal que están íntimamente unidos a la escritura, como es el caso del *collage* cubista en primera instancia, la gramática de Kandinsky y Malevitch, hasta los ejemplos más evidentes, y donde hemos puesto mayor atención, de la pintura de Cy Twombly, Agnes Martin, Jasper Johns, así como el uso de métodos de construir una imagen pictórica que comparten con la práctica de la escritura, como es el caso de Henri Michaux, Simon Hantai, por citar a algunos de ellos. En todos estos artistas hemos detectado una confluencia del cuerpo y del lenguaje en sus obras. La actividad corporal en el proceso creativo ha sido tematizada al final del trabajo, plegando, frotando, garabateando, de tal manera que la totalidad del cuadro acaba

siendo un depósito de todas estas marcas que nos señalan al cuerpo del pintor por medio del lenguaje. No nos dejan su firma, sino que nos dejan parte de su existencia como cuerpo en la obra. El cuadro y el sistema (del saber) de la visión que lo condiciona, se ofrece como la *re*-presentación del sistema de la lengua, del habla, de la *foné* y (de sus presupuestos metafísicos) siendo en consecuencia, a causa del redoblamiento (imagen especular) que lo funda, esencialmente extraño a toda práctica productiva transformativa; es el significante de un significado que es el mundo. La pintura, en este capítulo, (por oposición al cuadro) no “representa” nada, responde a la articulación productiva de su actividad.

2. EL PROBLEMA DEL CUERPO

2.1.- ¿Un cuerpo inconcluso?: el proceso del deseo

Centrémonos ahora en la cuestión del cuerpo, de ese cuerpo previo al acto de pintar, cuerpo físico, mecanismo por el cual percibimos y filtramos todas las cosas que nos rodean. Observamos a través de un cuerpo al que somos incapaces de ver. Haría falta un segundo cuerpo para hacerlo, pero a su vez ese cuerpo tampoco podría percibirse a sí mismo. Esa necesidad de mostrar nuestro cuerpo, de hacerlo visible ante nosotros, será probablemente la razón por la cual nos sentimos empujados a producir otros cuerpos. ¿Pero qué tiene nuestro cuerpo encerrado que no exista ya en lo percibido afuera? Tenemos conciencia del mundo por medio de nuestro cuerpo, en el sentido de que gracias a él, podemos percibir los objetos en su espacialidad. Hay una relación íntima entre lo físico y lo psíquico, y esta relación se desarrolla dentro del movimiento del existir. Es la existencia la que hemos encontrado dentro del cuerpo por una primera vía fisiológica.

Así es como el cuerpo, nuestro cuerpo, es un objeto que difiere de los otros objetos (cuerpos), en cuanto que es un objeto que no podemos sentir cerrado ni completamente constituido. “Una constante en él es

la sensación que tengo de que mi cuerpo no está terminado de hacer, que está terminado de hacer por delante y que detrás está abierto, sin terminar... No hay cerebro ni vísceras, no hay nada por detrás, solamente una fachada sonriente que está en relación con esa obsesión mía de un cuerpo sin terminar ¿Cómo se organiza un cuerpo? Un cuerpo se organiza, ya sabemos... Lo que quiero señalar es que hay una obsesión en mí por construir un cuerpo entero a partir de unidades más pequeñas. Es como si ahora no tuviese la posibilidad psíquica de organizar un cuerpo entero y completo, eso es lo que me atrevería a concluir, como un deseo de construir un cuerpo por una suma de unidades, pero solamente como utopía, como un ponerse en camino para llegar a ese cuerpo”³⁴. Estas declaraciones del pintor Luis Gordillo, arrojan luz sobre el problema que se está abordando, al referirse a ese cuerpo nuestro como un objeto inacabado y en continua reconstrucción que no podemos percibir en toda su totalidad. Se habla aquí de una relación directa con su pintura, cómo ella misma se comporta de la misma manera que su cuerpo, pintura siempre abierta por detrás como esa parte de nuestro cuerpo a la que no alcanza nuestra mirada. No se podría pintar más que aquello que el propio cuerpo nos permita, pintamos nuestro cuerpo.

34 Entrevista a Luis Gordillo, *El proceso del deseo*, Revista El Paseante, Siruela, p. 247; Más adelante, el pintor afirma: “Últimamente estoy llegando a pensar que la pintura no es sólo una necesidad sino que es algo así como un órgano de mi cuerpo, como el hígado o los pulmones, a través del cual pasa el proceso de mi propia vida”, p. 253



Luis Gordillo, *Superyo congelado*, 1999

Hans Belting señala que “sabemos que nuestros cuerpos ocupan lugares en el mundo, y que pueden regresar a ellos. Pero nuestros propios cuerpos representan también un lugar en el que las imágenes que captamos dejan tras de sí una huella invisible. En su percepción intervienen los medios de la imagen, que no solamente almacenan nuestra atención en un sentido técnico, sino que también caracterizan la forma de recuerdo que las imágenes adquieren en nosotros. Vemos imágenes con nuestros órganos corporales, a pesar de que en la actualidad ya no esté de moda hablar del cuerpo como una totalidad, sino del procesamiento

e información que realiza el cerebro”³⁵. La pintura, entonces, exige un esfuerzo de abstracción por parte del espectador que ejercite en ese medio su mirada al mundo, dado que niega su propia superficie para simular detrás un espacio visual que en la proyección se coloca en lugar de su experiencia. Aquí podría hablarse ya de un medio incorpóreo que traslada el mundo corporal a una imagen. La ligazón física de la imagen al medio pictórico se da en este caso en la escala real, a diferencia de la pantalla contemporánea, la pintura requiere para cada imagen un solo portador.

Así, el cuerpo a través del cual percibimos, y el que somos incapaces de percibir en su totalidad, hace que nos reconstruyamos eternamente, siendo esa indeterminación la que procura ese movimiento, que proviene de una necesidad interior, para llegar a constituirlo. “El desierto está creciendo... el signo está cerca. El *esquizo* lleva los flujos descodificados, les hace atravesar el desierto del cuerpo sin órganos, donde instala sus máquinas *deseantes* y produce un derrame perpetuo de fuerzas actuantes. Ha pasado el límite, la esquicia, que siempre mantenía la producción de deseo al margen de la producción social tangencial y siempre rechazada. Los hombres de deseo deben reinventar cada gesto”³⁶. El esquizofrénico sería el único hombre capaz de asumir ese cuerpo inconcluso, ya que se sabe mortal, ha convertido la partida en algo tan simple como nacer o morir. No habla de otro mundo, sino de la intensidad de su viaje que no es otra cosa que su propio cuerpo.

35 Hans Belting, *Antropología de la imagen*, op. cit., p. 73

36 Gilles Deleuze/ Félix Guattari, *El Anti-Edipo*, op. cit., p. 138

En *La lógica del sentido*, Deleuze nos habla del primer aspecto del cuerpo esquizofrénico: “Es como una especie de cuerpo-colador; Freud subraya esta aptitud del esquizofrénico para captar la superficie y la piel como horadada por una infinitud de pequeños agujeros. La consecuencia es que el cuerpo entero ya no es sino profundidad, y atrapa y arrastra todas las cosas a esa profundidad abierta que representa una involución fundamental. Todo es cuerpo y corporal, encajadura, penetración,...”³⁷. En relación a esto, Slavoj Žižek sugiere que si tratamos de situar el psicoanálisis dentro de la oposición *deleuziana* de las causas corporales y del flujo del devenir inmaterial, resulta crucial destacar que *no* es la ciencia de las causas corporales *reales* de la vida psíquica, sino una ciencia que se mueve enteramente en el nivel de la superficie de los flujos de acontecimiento. Incluso en cuanto se ocupa del cuerpo, no se trata de su interior biológico, sino del cuerpo como una multitud de zonas erógenas que se localizan en la superficie. Incluso cuando penetramos en el más íntimo santuario del sujeto, en el núcleo mismo de su inconsciente, lo que encontramos es la pura superficie de una pantalla *fantasmática*. En la perspectiva psicoanalista, hay que distinguir según señala Miller, entre dos cuerpos: el *cuerpo-conocimiento* y el *cuerpo-jouissance*; el cuerpo que es objeto propio del psicoanálisis, y el cuerpo como compuesto inconsistente de zonas erógenas; el cuerpo como la superficie de inscripción de las huellas de los traumas, y el de los goces excesivos; el cuerpo a través del cual, habla el inconsciente³⁸.

37 Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 118

38 Jaques-Alain Miller, *The Symptom and the Body Event*, Lacanian Ink, 19, 2001

2.2.- De la imagen del cuerpo al cuerpo de la imagen

Este deslizamiento hacia el *esquizo*, cuando hablamos del cuerpo tiene su sentido desde el momento que planteamos el cuerpo como algo enfermo, por el mero hecho de no percibirlo completo, en su totalidad. Al no sentirlo acabado, nos lleva a pensar nuestra *psique* como una mente esquizofrénica. Será gracias a esa esquizofrenia el que sintamos el flujo que traspasa ese cuerpo abierto que nos impulsa a dibujarlo, pero siempre como algo inconcluso, generando ese movimiento abstracto, centrífugo, que se desarrolla en sí mismo y que tiene como fin su propio movimiento. Dicho movimiento tiene lugar dentro de lo que se podría denominar el *no ser* o su posibilidad, originándose y desplegándose dentro de él su propio fondo. Todo este circuito de intensidades deviene en lo que Merleau-Ponty define como la *motricidad original*: La conciencia es originariamente no un yo pienso qué, sino un yo puedo, el movimiento no es el pensar un movimiento y el espacio corporal no es un espacio pensado o representado. El movimiento del cuerpo se debe a que él mismo lo contiene, lo ha incorporado a su mundo, y mover su cuerpo es dejarse llevar por lo que él mismo solicita. La motricidad no es entonces una servidora de la conciencia

que transporta el cuerpo a un punto del espacio que nosotros nos hemos representado. Para que nosotros podamos mover nuestro cuerpo hacia un objeto, hace falta primero que ese objeto exista para él.

El cuerpo es entonces objeto y mediador. Es el lugar hacia el cual dirigimos nuestra mirada y a la vez es por el cual miramos. El cuerpo es nuestro medio de tener un mundo, tanto como contenedor de aquello que nos hace vivir, así como de sus posibilidades gestuales, que son las que nos ocupan en el acto de pintar propiamente dicho, es decir, el cuerpo como productor de gestos. La relación entre ese gesto del cuerpo con el signo lingüístico, el *gesto lingüístico*, es ese parentesco entre la experiencia mecanicista con la psicología intelectualista. Por decirlo de otra manera, la palabra no llega a una plena significación si no es del lado de ese gesto que la produce, esa mano elocuente que nos anticipa el sentido de las palabras. Su significado conceptual se forma sobre uno previo, gestual, que es propio de la palabra.

Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino como *lugar de las imágenes* que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes engendradas, aún cuando siempre intente dominarlas. La distinción entre imagen y medio nos aproxima a la conciencia de cuerpo; el medio adquiere su significado verdadero cuando toma la palabra en el contexto de la imagen y del cuerpo. Señala Hans Belting en su *Antropología de la imagen* que “las

imágenes del recuerdo y de la fantasía surgen en el propio cuerpo como si fuera un medio portador viviente. Como es sabido, esta experiencia suscitó la distinción entre memoria, como archivo de imágenes propio del cuerpo, y recuerdo, como producción de imágenes propia del cuerpo”³⁹. En el medio de las imágenes reside una doble relación corporal. ¿Será éste el lugar de la sensación del que habla Deleuze? La analogía con el cuerpo surge en un primer sentido a partir de que concebimos los medios portadores como cuerpos simbólicos o virtuales de las imágenes. Los medios también circunscriben y transforman nuestra percepción corporal. Ellos dirigen nuestra experiencia del cuerpo mediante el acto de observación en la medida en que ejercitamos según su modelo la propia percepción del cuerpo y su enajenación. Este cuerpo propio de cada imagen se solapa en el caso de la pintura de tal manera que el medio desaparece, es decir, la pintura pierde su apariencia y se impregna de las dos caras de la moneda, por una parte del cuerpo (del pintor y del que la contempla), y por otra parte de la imagen (que ya será imagen del cuerpo que la ejecuta y que posteriormente será contemplado). La pintura nos invita a desaparecer con ella, está pero no está, la visión del ojo no es suficiente para abarcarla. ¿No se presenta siempre como imagen?, sí es verdad que se produce como tal, pero en sí misma se comporta como un cuerpo, orgánico, efímero... Ya W.J.T. Mitchell cuando establece las diferencias entre *pictures* e *images*, *pictures* son imágenes físicas, “objetos de la

39 Hans Belting, *Antropología de la imagen*, op. cit., p. 17

representación que hacen que las imágenes se manifiesten”⁴⁰. Imágenes que no serán otra cosa que nuestro cuerpo, puesto que la fisicidad del medio de la pintura es más corporal que material.

La piel de la pintura, como la propia piel del ser humano nos es suficiente para señalar un cuerpo, con lo que todo ello conlleva. No será necesario en nuestro caso defender esta tesis con las entrañas del cuerpo, ni con los líquidos que expulsamos al exterior. Todo ello concierne al cuerpo, y se dejará sentir en la pintura, pero de una manera extremadamente sutil. La pintura será entonces el medio que da cuerpo a la imagen, ya que esta carece de él; en la pintura puede corporeizarse. En este sentido, Belting nos dice que en el discurso actual las imágenes o bien se debaten en un sentido abstracto que parecen existir desprovistas de medio y carentes de cuerpo, o bien se confunden con sus respectivas técnicas de imagen. En un caso se reducen al mero concepto de imagen, en el otro a la mera técnica de la imagen.

A este dualismo contribuyen nuestras ideas acerca de las imágenes interiores y exteriores, las primeras las podemos describir como imágenes endógenas, o propias del cuerpo, mientras que las otras necesitan siempre primero un cuerpo técnico de la imagen para alcanzar nuestra mirada. Sin embargo, continúa Hans Belting, no es posible entender estas dos modalidades –imágenes del mundo exterior e imágenes internas- en el

40 *Ibíd.*, p. 19

marco de esta dualidad, pues ésta sólo prosigue la antigua oposición entre espíritu y materia. Si bien en el concepto de imagen radica ya el doble significado de imágenes interiores y exteriores, que únicamente en el pensamiento de la civilización occidental entendemos tan confiadamente como dualismo, las imágenes mentales y físicas de una época determinada (los sueños y los iconos) están interrelacionados en tantos sentidos, que sus componentes difícilmente pueden separarse, y esto solo en un sentido estrictamente material. La producción de imágenes ha tenido siempre por efecto una estandarización de las imágenes individuales, y por su parte las creó a partir del mundo de imágenes contemporáneo de sus observadores, el que sólo entonces hizo posible el efecto colectivo⁴¹.

No sólo con el sentido común, eso que algunos entienden como el lugar donde reside la lógica del pensamiento y donde encontramos el significado de las cosas, llegaremos a conectar con el lenguaje. Como el mismo Merleau-Ponty dice, y el ejemplo es bien evidente en los casos de la pintura y la música, para llegar a comprender habría que meterse de lleno en la fisiología de sus lenguajes. No se puede comprender una pintura si no es desde su propio hacerse, olfateando su rastro, ese rastro que ha ido dejando el gesto y que se nos presenta de nuevo con otra forma, ya no equivalente a ninguna lógica de tipo intelectual. Y ya no sólo en estos lenguajes más complejos, sino que en la propia escritura, el sentido de la obra literaria es menos producido por el sentido común

⁴¹ *Ibíd.*, p. 26

de las palabras. Hay, sea ya en el que escucha o lee, ya en el que hable o escriba, un pensamiento en la palabra que el intelectualismo no llega a comprender⁴².

Este pensamiento autónomo de la palabra, la música, la pintura... que no es asequible por el intelecto, es la constatación de la existencia de un cuerpo que se antecede a la psique, si no es que ésta está ya inmersa en ese cuerpo. Pensamiento autónomo, que no se puede entender si no es desde ese gesto que produce las palabras, los sonidos, los colores... que no serían a su vez nada sin un cuerpo. Un cuerpo además, que no es otro que el nuestro. La tematización en la práctica de la pintura se da en esa reflexividad del cuerpo del pintor, como agente que piensa en lo que ha hecho, en esas marcas o rasgos que saca a la luz después de haber actuado, es decir, que se da dentro de ese fragmento que es esencialmente corporal. Ese cuerpo que se antecede a la psique, o esa psique que es irremediablemente cuerpo ya.

42 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paris, 1945, p. 209. En el capítulo que corresponde al cuerpo como expresión y la palabra, sintetiza el cuerpo objetivo del lenguaje como resultado del cuerpo propio como fenómeno detonante. Citamos literalmente cuando se refiere a la espacialidad del propio cuerpo: “*Ce n’est jamais notre corps objectif que nous mouvons, mais notre corps phénoménal, et cela sans mystère, puisque c’est notre corps déjà, comme puissance de telles et telles régions du monde, qui se levait vers les objets à saisir et qui les percevait*” *Ibid.*, p. 123. El cuerpo para mí no es el mismo que el cuerpo para el otro, nos vendría a decir, pero ambos coexisten en un mismo mundo. Podríamos considerar el cuerpo de la pintura como cuerpo objetivo y el cuerpo del pintor como el cuerpo sobre el que actúa la sensación, tanto desde el actuar como desde la percepción del cuerpo-objeto de la pintura.

2.3.- Automatismo: cuerpos-lenguaje

Dejamos que nuestro cuerpo se despliegue en el lenguaje. Es nuestro cuerpo el que decide cosas como la duración, la intensidad: es el que grita o calla. La voz del poeta es la que hace que las palabras guarden el temblor de su cuerpo. La mano del pintor hace que los colores palpiten y no digan ya su nombre, sino el cuerpo de su autor. Y no digamos ya del músico, donde su escritura cambia de piel y ya no es sino la piel de un tiempo otro, de un cuerpo otro. De esta autonomía de las palabras, los colores, los sonidos, viene esta actitud diferente ante la manera de ver las cosas que nos rodean.

Conscientes de su corporeidad, ya no utilizamos el lenguaje como intérprete de las ideas, sino que es el lenguaje mismo el que contiene en su cuerpo esas ideas que surgirán por contacto, por lucha con nuestro cuerpo (los sabios no tienen ideas). De esta autonomía del lenguaje se producirá eso que se ha llamado *automatismo*, que no es otro que el dejar decir al lenguaje, para que se haga presente ese cuerpo que estamos deseosos de dibujar. Sólo hay una forma de que el artista se presente en la obra, y no es otra que el de hacerla de la misma manera en que se dicen las palabras. No es necesario, para empezar, partir de una

imagen mental que vayamos a configurar con posterioridad, sino que se comienza haciendo, y será en ese hacer de donde surjan las imágenes que verdaderamente tengan algo que decir. Que sean lo suficientemente autónomas como para no depender de una voz paralela, son imágenes con voz propia.

No es ya con representaciones de ideas con las que nos comunicamos en un principio, sino con los gestos que producimos en el mismo momento en el que lo estamos haciendo desde una cierta manera de estar en el mundo. Soy presente porque actúo. Hay una sincronía entre lo que digo y como lo digo, y si no es en ese *estar estando*, nunca se dirá nada nuevo; se hablará de o a la manera de, para decir algo dicho con anterioridad. Ya no será nuestro cuerpo el que habla. El lenguaje está ahí como potencia, esperando a que nos hagamos cuerpo en él. Será en ese diálogo donde se produzca el verdadero decir del lenguaje. La palabra ya está instituida en el mundo, y somos nosotros los que tenemos que constituirla. Ella espera nuestra compañía para poder ser, para poder decir; “la palabra es un gesto y su significado un mundo”. Y es en este sentido en el que no tenemos otro modo de conocer nuestro cuerpo, si no es en la posibilidad de éste de ser atravesado por el lenguaje, como las propias palabras son atravesadas por nuestro cuerpo. A esta reflexión entre el cuerpo y el lenguaje nos remite Deleuze diciendo: “El cuerpo cubre o encubre un lenguaje escondido; el lenguaje forma un cuerpo glorioso... Ya no se sabe si es la pantomima (del cuerpo) quien razona,

o el razonamiento (del lenguaje) quien gesticula. Cuerpos-lenguaje que no nos hablan del lenguaje, sino que forman con él, con las palabras, un cuerpo glorioso para los espíritus puros”.

Así que por una parte tenemos ese cuerpo orgánico, nuestro, que por su incapacidad de completarse, de percibirse en su totalidad, se alía con ese otro cuerpo del lenguaje, ese cuerpo de la pintura que espera ser concluido con nuestro propio cuerpo, formando definitivamente un único cuerpo, un cuerpo nuevo. ¿Cómo se produce ese primer movimiento del cuerpo hacia el lenguaje? “Para Antonin Artaud, el cuerpo se vuelca sobre la producción, sobre los agentes y las conexiones de producción. Pero también sobre él todo se engancha y se inscribe, todo es atraído. Hay un primer movimiento objetivo de inscripción en superficie, pero al cuerpo no le basta con inscribir todas las cosas, debe hacer como si las produjera. Y para producirlas el cuerpo se ha de plegar. Es en la flexión corporal donde el cuerpo se desdobra en lenguaje”⁴³ :

EL CUERPO BAJO LA PIEL, ES UNA FABRICA
RECALENTADA / Y FUERA/ EL ENFERMO BRILLA,/
RELUCE,/ CON TODOS SUS POROS,/ REVENTADOS

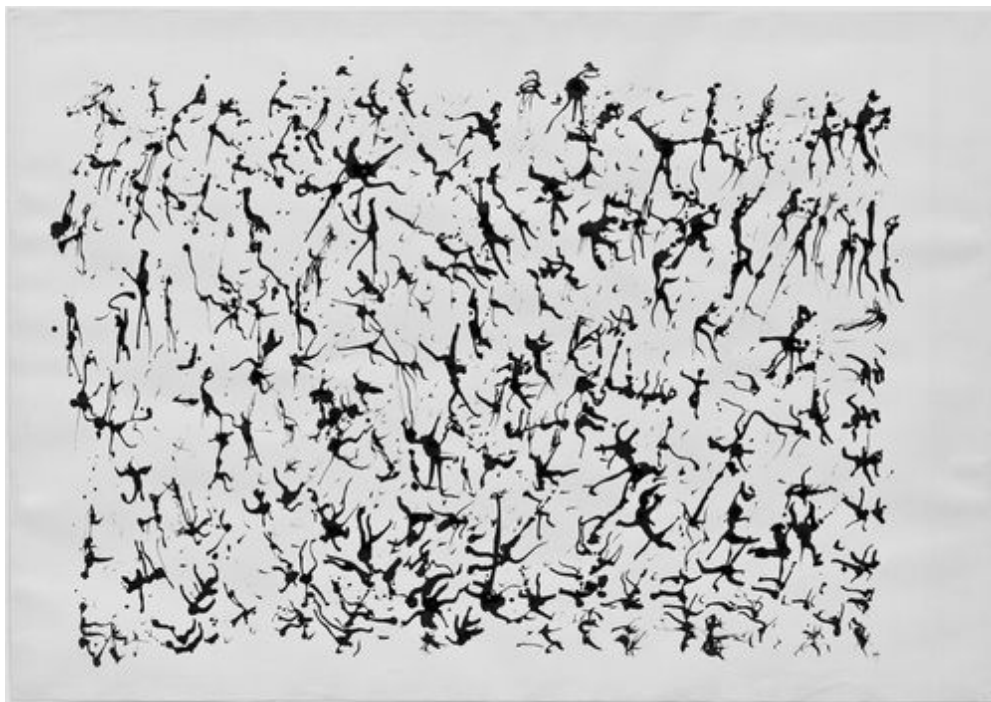
43 Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, op.cit., p. 287



Antonin Artaud, *Proyection du veritable corps*, 1946

En su *Aproximación a Artaud*, la escritora Susan Sontag nos habla de la enconada batalla de Artaud por trascender el cuerpo, hace que casi todo acabe convertido en cuerpo, y en su lucha por trascender el lenguaje todo acaba convertido en lenguaje. ¿Cómo representar el fluir de las palabras? ¿Cómo lograr que estas recobren la expresividad inherente a su ejecución automática? “Se trataría entonces de representar, como hizo Michaux, la expresividad del flujo del lenguaje, la sensualidad o la violencia que acompaña a cada una de las letras, escapando de la mecánica recurrente de la tipografía. Michaux bucea en los márgenes de la lengua para pintar el movimiento de su desorganización. El gozo

o la danza de la mano dan lugar a un sentido que no alcanza la palabra en su dimensión referencial y que, sin embargo, está inscrito o inmerso en el seno de la palabra misma: su expresividad como gesto sentido, la carnalidad sin atributos de un mero trazado”⁴⁴. En el fondo se trata de recuperar ese cuerpo que les es propio a las palabras para producir cuerpo o mejor dicho para devenir cuerpo, proceso en el que somos atravesados por ese flujo de energía del propio grafismo “trazos en todas las direcciones, sin formas, sin fisuras, sin contornos, sin simetría, sin centro, sin recordar nada conocido”.



Henri Michaux, *Sin título*, 1960

44 Susan Sontag, *Aproximación a Artaud*, Lumen, Barcelona, 1976, p. 58

Es esa deriva del automatismo hacia el lenguaje lo que aquí interesa. Cómo el cuerpo a partir de ejecuciones automáticas llega a constituir otro cuerpo, el de la escritura, que deviene pintura también. El automatismo ha sido la historia de la pintura del siglo pasado; la confirmación de una posibilidad en el arte más allá de los modelos establecidos, un ir más allá desde el más acá, nuestro cuerpo. Una afirmación de las pulsiones vitales, del propio acto en el que nos damos y por el cual estamos atravesados. La obra se hace fuera de la voluntad de quien la ejecuta. “El desplazamiento de las actividades creadoras es uno de los más extraños viajes al interior de sí que pueda hacerse. Extraña descongestión, adormecimiento de una parte de la cabeza, la habladora, la escribiente (parte, no, sistema de conexión más bien). Uno cambia de apartadero cuando se pone a pintar”⁴⁵.

45 Henri Michaux, *Escritos sobre pintura*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000, p. 59

2.4.- El cuerpo invisible: metáfora y porvenir

En su *lógica de la sensación*, Deleuze nos habla de ese cuerpo que ya no es figurativo, es decir, que ya no es cuerpo representado en el lienzo desde una óptica narrativa o ilustrativa. Compara la *manzana* de Cézanne con la *figura* en Bacon. En ambos casos existe una analogía entre la reacción que se establece entre sujeto y objeto. Esta reacción del sentir es la sensación, que actúa como un cuerpo intermedio entre el instinto del sujeto y el objeto como hecho: “La sensación es lo contrario de lo fácil y lo acabado, del cliché, pero también de lo sensacional, de lo espontáneo... La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el instinto, el temperamento), y una cara vuelta hacia el objeto (el hecho, el lugar, el acontecimiento). O más bien, no tiene del todo caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos; a la vez yo devengo en la sensación y algo ocurre por medio de la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en el otro. Y al final es el mismo cuerpo quien la da y quien la recibe, quien a la vez es objeto y sujeto... El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo, y no en los aires. La sensación, eso es lo

que está pintado. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en cuanto sea representado como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación”⁴⁶.



Francis Bacon, *Study from the human body*, 1949

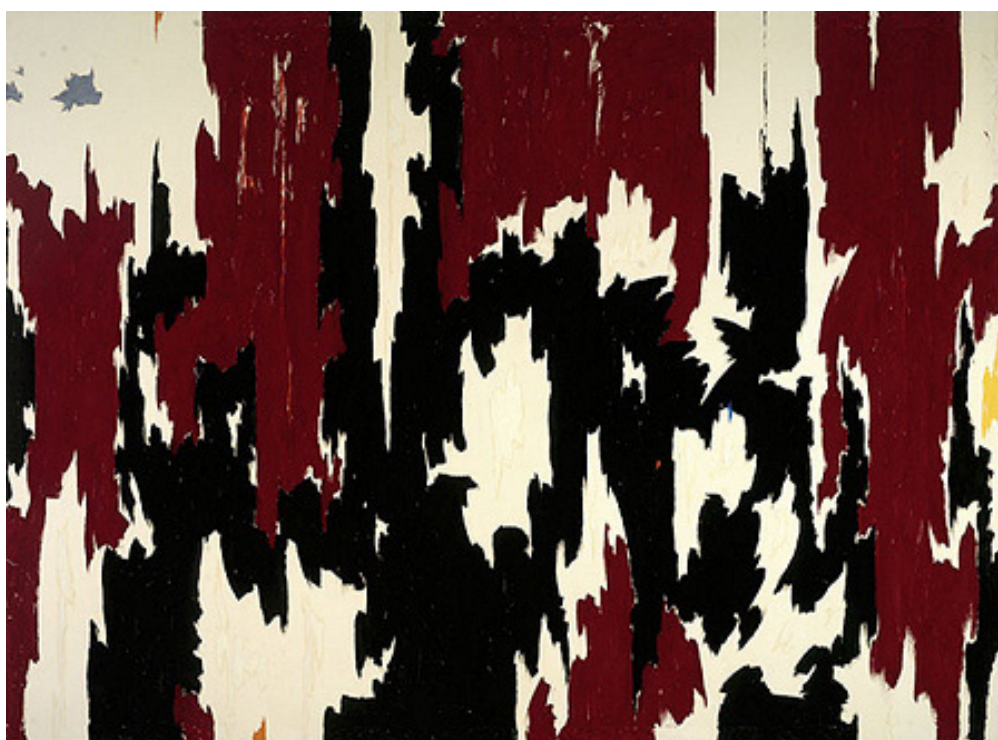
46 Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Lógica de la sensación*, op. cit., pp. 41-42

Aquí se plantea un conflicto en lo que se refiere a la forma abstracta, que nos puede llevar a confusión. Deleuze compara a dos pintores que pintan cuerpos visibles literalmente, por lo que parece ser que la forma abstracta proviene exclusivamente del cerebro, cosa que convendría aclarar ya que aquí estamos hablando del cuerpo desde la abstracción, ese cuerpo que queda inscrito en la pintura, pero no de una forma visible. Para ello será necesario pintar con todo el cuerpo y no llegar a retener una figura concreta como es el caso de Bacon.

Cabe suponer que aquí Deleuze salta de un cuerpo a otro, del cuerpo de la carne al cuerpo de la pintura prestándose a equivoco. ¡Bacon pinta los horrores de la carne! Pero son pintados de forma que están recortados sobre un fondo plano. Lo que se quiere decir es que se busca una sensación más retiniana, que parece estar compensada por ese goteo, *dripping* que realiza justo al final del proceso, como queriendo decir todo su cuerpo. Ese es el cuerpo que aquí interesa, ese flujo que proviene directamente del cuerpo del pintor, de sus movimientos. Esa relación ¿por qué no, amorosa? entre ambos cuerpos, como la pincelada de Cézanne que transmite esa conexión de la mano con el cuerpo; el cuadro se compone de una serie de pinceladas capaces de ser en sí mismas cuerpo, cada una de ellas.

¿Un cuerpo abstracto? El pintor Clyfford Still reclama ese cuerpo: “El gesto, como la voz, refleja diferentes emociones... el gesto del artista es su línea, que cae y se eleva y vibra de distinto modo al

hablar de distintas materias. La escritura debe ser auténtica, no fingida (...no) esmerada, sino sincera y libre. El hecho de haberme criado en las praderas, no tiene nada que ver con mis cuadros, con lo que la gente cree encontrar en ellos. Yo me pinto a mí mismo, no a la naturaleza”⁴⁷. Se podría decir entonces que todo comienza en el individuo desde ese cuerpo que siente desde su cuerpo sensible, y no ya como un *yo siento*. “Todo comienza cuando una esencia se inscribe, se implica, se pliega, se envuelve en una sensación, se disfraza con el velo de una imagen. Las esencias se muestran ocultándose, el ser se revela como oscuridad”⁴⁸.



Clyfford Still 1957 *J-No 2*, 1957

47 Clyfford Still y Nueva York: *el Proyecto Buffalo* (citado por Michael Auping en el catálogo de la exposición en el MNCARS, Madrid, 1992, p. 37)

48 José Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad*. Pre-textos, Valencia, 1992

El cuerpo ya no está visible en el cuadro, ya no es el cuerpo que pinta Bacon, sino ese cuerpo invisible que para acceder a él haría falta seguir el rastro de la pintura en su hacerse. El cuerpo se reconstruirá desde su sensibilidad, a partir de esa huella sensible que permanece oculta tras la piel de la pintura. Parece ser, que aún después de todos los esfuerzos por llegar a hacer visible ante nuestros ojos esa parte de nuestro cuerpo que se nos escapa, se nos sigue ocultando. Es como si el cuerpo de la pintura se nos presentase como nuestro propio cuerpo; como un cuerpo enfermo, inacabado. Todo esfuerzo del pintor se dirige hacia el mundo sensible, a pesar de que se obligue a atravesar una etapa previa, con fines inteligibles que le saquen de esa ceguera innata.

Pero es que la experiencia en la que se basa esta relación de la pintura con el cuerpo, no es a priori, visual. Esta relación que podríamos llamar *metafórica*, no desde una perspectiva semántica, sino más bien psicológica como señala Richard Wollheim, en el sentido de que esa metáfora pictórica profunda, modifica y torna más profunda e intensa nuestra actitud hacia el cuerpo. De la misma manera no tiene por qué haber un nexo iconográfico entre lo que representa o expresa la pintura y lo que metaforiza. Se consigue entonces una corporeidad en cuanto a la globalidad de la pintura; se trata de inducir directamente esa corporeidad a partir de medios no figurativos, reinstalándose en la pintura como un todo (¿aura de fisicidad?) teniendo así conciencia de la superficie marcada. El cuadro es un continente a igual que el cuerpo: “El cuerpo preserva

una cuestión, estamos hechos de cicatrices más o menos visibles. La cicatriz primordial es el signo de nuestra falta (*manque*). Esta manquedad ontológica resuena en Aristófanes y en su recuerdo de que Zeus nos ha dotado, nos ha ataviado de un ombligo, es decir, de un desamparo. El cuerpo es entonces, nuestro lenguaje, el espacio de la agresión. Y no solo; aparecerá como excrecencia, enfermedad del lenguaje⁴⁹.

2.5.- El cuerpo desollado: hacer del cuerpo un cuadro

En *la pintura, la metáfora y el cuerpo*, dentro de su análisis sobre la pintura como arte, Wollheim recurre a la obra de artistas bien distantes en el tiempo histórico, como son Tiziano y De Kooning para explicarnos como la pintura metaforiza el cuerpo desde lugares aparentemente dispares, lugares en muchos casos en los que el cuerpo no se hace visible, e incluso cuando los temas tratados por los pintores nos remiten más a paisajes que a otra cosa. En *El desollamiento de Marsias* de Tiziano pintado hacia 1570, ya al final de su vida, el tema está enteramente dominado por el sufrimiento del cuerpo, pero en manos de Tiziano el

49 Ángel Gabilondo, *El porvenir del cuerpo. Huéspedes del Porvenir*, Cruce Ed, Madrid, 1995, p. 227. Previamente dice lo siguiente: “No cabe sino el ejercicio de incorporación, la tarea de incorporarse, la de ir ganando un cuerpo en el que ser, siquiera en el modo de un desparar, un esparcir... Y dado que el cuerpo es el producto de los impulsos, ya sólo cabe recrear el propio cuerpo como obra de arte, incorporarse artísticamente”.

sufrimiento aparece como algo plenamente compatible con la vitalidad. El cuerpo de *Marsias* se hincha hasta tomar el control de la imagen global. Esa expansión del cuerpo hacia los bordes del cuadro nos hace pensar, una vez más, en la pintura como un cuerpo abstracto.



Tiziano, *El desollamiento de Marsias*, h.1570

Como diría Merleau-Ponty, así como el movimiento concreto es centrípeto, el movimiento abstracto es centrífugo, en el cual se desarrolla su propio fondo. El cuerpo de *Marsias* se nos ofrece también como fondo, funcionando como proyección de un espacio libre en el que actuar. Un espacio existencial. Lo consigue mediante la sangre que corre de las heridas y es llevado por el pincel, o por las puntas de sus dedos, con los que también Tiziano solía aplicar la pintura, hasta las partes más alejadas del lienzo⁵⁰. Cuerpo que se extiende sobre la totalidad del cuadro, del bosque.

El mismo paisaje donde tiene lugar la acción se hace cuerpo también. Hacer del cuerpo un paisaje: “Contemplar el cuerpo como un paisaje es empeño difícil, y seguramente pensarán algunos, vano, pues siempre esconde el cuerpo en su actitud, en su mirada, en su gesto, en la acción..., un interior que parece dominante y sin el que no pasa de objeto. El cuerpo se ha hecho, sin embargo, paisaje, ha anulado interior y trascendencia: la figura es exterior y en atención a esa exterioridad se define”⁵¹. Pintar con las manos, pinceladas autónomas, parece como si se fuera confirmando ese pintar el cuerpo como pintar del cuerpo.

50 [“En la desolladura de Marsias el pintor lleva a cabo, no una inversión de valores, sino un cambio radical de perspectiva en cuanto a las fuentes mitológicas de las que parte... el acento aparece desplazado. En tanto que nos hablan de lo que se esconde tras nuestra condición mortal y carnal, fueron tomados por Tiziano para mostrarnos algo sobre esta condición; a saber, que estos textos no son simplemente textos sobre el alma; son por igual textos sobre el cuerpo. Son fundamentalmente textos sobre lo que hace el cuerpo por el alma”.] R. Wollheim, *La pintura como arte*, op.cit., pp. 382, 383

51 V. Bozal, *Hacer del cuerpo un paisaje*. Texto publicado con motivo de la exposición: *Picasso, Paisaje interior y exterior*. Museo Picasso, Barcelona, p. 10

Pintar el cuerpo con el cuerpo, que deriva en un vuelco del plano de la representación. Un hacerse cuerpo en relación a esa posición que adopta el cuerpo del pintor en la ejecución del cuadro. La pintura se transfigura, se desplaza hacia una suerte de abstracción, hacia una *corporeización*. La piel de la pintura acaba convirtiéndose en piel, la superficie pintada se convierte en superficie. Este desollamiento de la pintura, ese cambio de piel que conlleva la carne transfigurada en cuadro, esa *tematización* de la superficie pintada en su totalidad, introduce también su propio formato con el único medio que tiene a su alcance, el cuerpo del pintor, mostrando las distintas maneras en que las marcas de pintura se relacionan con el borde del soporte. Se crea un drama entre la marca y el borde, del que nosotros somos testigos, y en el que el papel del borde se puede inferir cómo la marca reacciona ante él. Un pintor como De Kooning adopta esta tendencia de la pintura veneciana en la que persiste el empeño de corporeizar la superficie del cuadro.

Willem De Kooning tenía una complexión poderosa, la talla corta, el pecho y los brazos musculosos, las manos grandes y fuertes. Trabajaba ensimismado durante jornadas que podían durar el día entero y parte de la noche. Algunos de sus efectos visuales más potentes los logró usando brochas de “pintor de paredes” y abarcando la anchura del lienzo con todo el brazo extendido, pintando no con la mano, ni con la muñeca, sino con el brío de todo el cuerpo. Pintaba como un obrero manual, como un forzado, como un náufrago que empleaba toda su energía en construir un

mundo completo en el que solo habita él mismo. Peleaba en una búsqueda agotadora que en muchos casos no le llevaba a ningún sitio, aparte de la imitación de Picasso o de Arshile Gorky, su mentor y su amigo del alma. En sus años jóvenes De Kooning pintó hombres de volúmenes desvanecidos y actitudes pasivas, de grandes ojos perdidos, y en ellos había algo de la poesía de las figuras de Gorky y algo más, que era una confesión de abatimiento y estupor. Parece que vivía neutralizado por dos empujes contrarios, la posibilidad de una maestría en el dibujo aprendida de Ingres y Picasso, y la inquietud de desaprender lo sabido y encontrar algo que no haya existido nunca, como hicieron Picasso y Braque con la desarticulación del signo, y luego además del citado Gorky, Miró y Soutine⁵².



Willem de Kooning, *Dos figuras en un paisaje*, 1967

⁵² Mark Stevens y Annalyn Swan, *De Kooning. An American Master*, Alfred A. Knopf, 2004. (Extractos traducidos por Antonio Muñoz Molina, *El País*, Babelia, 3/12/11)

Cada uno de esos caminos posibles lo tienta. En cada uno se esfuerza premiosamente, y en los cuadros se nota la persistencia muchas veces exasperada del esfuerzo, como un peso de plomo que malogra el intento. Cuando llega el trance, la plenitud, entre mediados de los años cuarenta, De Kooning ya es quien no dejará proteicamente de negarse e inventarse a sí mismo, con la misma energía física con la que arroja sobre el cuadro nuevas manchas, líneas, figuras, capas sucesivas, rasgadas luego para que aflore lo que queda debajo, lo que está siempre modificado y tachado. Después de pasarse horas en actitud contemplativa e inactiva, pasaba a una agitación demente, a un deseo de sostener hasta más allá de los límites físicos, tanto propios como de los materiales, la obra en marcha, el proceso inacabado del cuadro.

2.6.- El lugar de la sensación: de la percepción a la inteligencia

En una entrevista concedida al crítico de arte Harold Rosenberg, el mismo De Kooning destacó tres rasgos de su obra: el formato cuasi cuadrado, siendo las proporciones ideales, siete por ocho pulgadas; el gran tamaño del soporte, combinado con lo que él llama una superficie implicada o sumamente detallada, y la pérdida del tamaño aparente, donde el cuerpo es el lugar supremo de la sensación. Para producir el

efecto que estos rasgos sugieren, en de Kooning se da una intimidad especial, frágil, que tendrá que ver con la forma que tiene de ejecutar sus lienzos, en donde estos parecen hacer presión contra nosotros.

En cuanto a los factores que facilitan el traspaso de esta percepción particular del cuerpo, una vez conseguida, hacia el exterior, hacia la pintura como un todo, lo primero que se aprecia es su carácter heterogéneo. Desafiando a las teorías estéticas monistas, estos factores meten en un mismo saco lo configurativo, lo representacional, lo expresivo: apelan por igual a la marca, el motivo y la imagen. Como veremos más adelante cuando entremos en el problema de la representación, la pintura va perdiendo su carácter narrativo, pero no desaloja el tema que la constituye, ya que sin él se convierte en puro *cliché*. En relación a esta cuestión, podríamos considerar a Tiziano como uno de los precursores de ese giro que va a tomar la pintura en la tradición occidental.

Wollheim señala las equivalencias que establece entre cuerpo y naturaleza; por ejemplo, en el *Concierto campestre* entre la carne y la piedra, entre el pelo y el follaje,... En segundo lugar, está el carácter anónimo de las figuras representadas, lo que las acerca más a la naturaleza. En tercer lugar, está la simplificación del color, y en concreto el empleo de los complementarios próximos, que produce un efecto especialmente unificador. En cuarto lugar, está el moderado olvido de la perspectiva entendida como una manera de reglamentar el espacio; este alejamiento

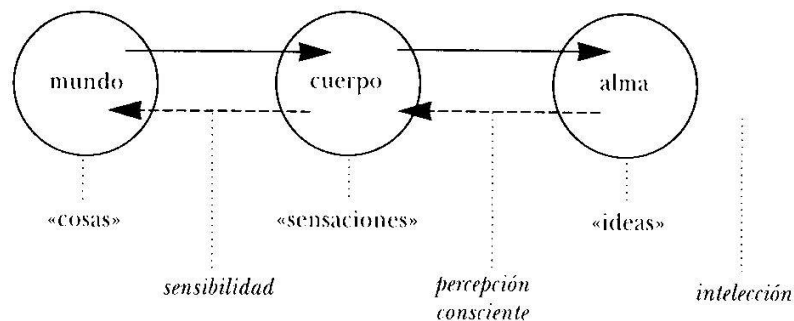
de la perspectiva facilita e invita a una respuesta global a la imagen como un todo: fue Vasari quien reparó en la aptitud de los cuadros venecianos para ser captados de un solo golpe de vista. En quinto lugar, está la producción de lo que exige ser pensado en términos de piel pintada⁵³.

Si extrapolamos estas cuestiones a la gramática de la pintura en la postmodernidad, nos encontramos que son los conceptos fundamentales en los que se apoya. La pintura se pinta a sí misma desde los presupuestos que la sacan del cuadro como ventana, pasando a ser un terreno de cultivo de las experiencias vitales. Podríamos decir que la pintura se *auto-representa* desde la motivación del instante que la produce. Ese anonimato de los personajes se corresponde con un anonimato autoral que la desborda fuera del marco, acercándola a su propia naturaleza. La pintura se comporta como un ser vivo, y se nos presenta desde su propia perspectiva y no ya desde una perspectiva óptica; ya no miramos a través, sino que la mirada nos es devuelta con una intensidad tal que nos hace visible en su presencia, nuestra propia acción sobre el lienzo, su textura. El cuerpo está en el cuadro de la misma manera que nosotros estamos frente a él, ya no nos remite a otro espacio que no sea el de su corporeidad.

Esta *texturalidad* de la pintura que ocupa el lugar del cuerpo, es el lugar de las sensaciones, el lugar del cuerpo, punto de encuentro entre las cosas del mundo y las ideas que se derivan de la percepción consciente.

53 Richard Wollheim, *La pintura como arte*, op.cit., p. 367

La dificultad en la que nos encontramos ante esta tesitura es la de hablar desde donde aún no ha llegado el intelecto. Vamos dando palos de ciego, palpando la ilusión de que el decir se nos dará, y permanecerá en la pintura como si de un texto se tratara: “cosas, sensaciones e ideas corresponden a ese movimiento desde un exterior mundano, hacia la *intrasubjetividad* mental, pasando por la subjetividad del cuerpo. Lo cual, gracias a un ligero deslizamiento, remite a la cognición de acuerdo con un modelo generativo que pone en primer término a la percepción sensible, después a la conciencia (apercepción) y deja para el final las operaciones intelectuales más complejas”⁵⁴



Tenemos entonces el cuerpo ligado al sujeto, ya no tan sólo al lenguaje, en cuanto que la obra va perdiendo objetividad en cuanto que las sensaciones se plasman cuando el mundo exterior, lo natural, se desplaza en dirección al sujeto porque “la configuración del mundo se subordina a una percepción

⁵⁴ [“En su inacabado ensayo “*Sobre el punto de vista en las artes*”, Ortega y Gasset propone una ley histórica de validez general que aplicada a la pintura se revela de una simplicidad inquietante. Así, “primero, se pintan cosas; luego sensaciones; por último ideas”]Pere Salabert, *Pintura anémica, cuerpo succulento*, Laertes, Barcelona, 2003, p. 73

condicionada por la reactividad somática, derivada a su vez de un carácter y un temperamento con sus emociones, su memoria, etc.”⁵⁵. Por un lado la pintura se desplaza desde la representación de aquello que tiene delante, a una presentación de la forma en que lo hace, acomodándose en el tiempo en que transcurre la acción, no habiendo allí otra cosa que sujeto, con todo lo que ello acarrea. Nos tocará entonces esclarecer hasta qué punto es posible que el sujeto tome distancia con aquello representado, o ¿no será que la representación no es otra cosa que la de darse uno mismo, con su cuerpo, una y otra vez en la pintura? Y para ello ¿no necesitará el pintor tomar la suficiente distancia para no verse enredado en una espiral de autocomplacencia?

Se trata, entonces, de una representación que ha provocado en su proceso una metamorfosis de la realidad exterior en donde “la forma referencial sucumbe a la producción, a la pugna manual del artista con sus materiales”, que en el caso concreto de De Kooning es bien patente. Reconocemos el objeto del que parte, casi siempre los mismos motivos, pero a la vez no queremos reconocerlos, pues ello nos despojaría de estado sensible, de recorrer con él las sensaciones que reconocemos como pintor, el rastro que deja su cuerpo al pintar. Permanecemos en un grado intermedio, el propio del proceso plástico, en el que se enuncia desde el cuerpo del artista, rubricando la superficie, dejando huella. Se suplen las semejanzas con aquello representado por una deriva abstracta en que el gesto del artista congrega en torno a sí todas las realidades, las de antes y las de después, es decir las que pertenecen al mundo

⁵⁵ Ibid., p. 76

exterior y las que se vierten por medio de la percepción. Nos encontramos con algo nuevo; el artista ha hecho visible lo que no se puede ver, lo imperceptible se ha hecho posible gracias a que ha dado cuerpo, el suyo, para que todo esté allí, en el cuadro ahora, al mismo tiempo. “Ahora todo busca forma, todo solicita cuerpo, no sólo porque sin él no hay concreción posible, sino también porque decir cuerpo es decir propiamente mundo, eso es: una organización de partes muy distintas, una conjunción material relativamente estable de elementos situados en el intervalo entre el *afuera* de una realidad que fluye y el *adentro* igualmente escurridizo del artista con su pensar y su sentir”⁵⁶.

Conclusiones al capítulo 2

Hablar de cuerpo, es decirlo en un primer momento, desde una perspectiva fenomenológica, en donde lo que nos pasa realmente es a través de lo que nosotros sentimos como cuerpo. La fenomenología se mantiene en el nivel de lo sentido como vivido, al contrario que en el análisis lingüístico, que se sitúa en el plano de los enunciados, y la pintura nos lo muestra con su presencia a través de la contemplación, para lo cual necesitamos *estar en forma*, lo que nos confirma nuestra peculiaridad como individuos. Somos seres peculiares que nos mostramos en la diversidad asumiendo unas reglas de juego comunes que nos permitan

⁵⁶ Ibid., p. 81

acceder al diálogo con lo otro, en el afuera. Es muy importante ejercitarse en el continuo aprendizaje de estas reglas, pero evitarlas también si nos son impuestas como tabula rasa, de ahí que los momentos más fructíferos en la pintura han sido aquellos en los que el artista se ha mostrado más libre, sin las ataduras de unos clichés que lo único que producirían son objetos en serie. En el momento que abordamos el problema del cuerpo, deducimos explícitamente de boca de los artistas su interés y preocupación por su propio cuerpo. Es el caso de Luis Gordillo, y su sensación de vivir en un cuerpo que no está del todo cerrado, ni totalmente constituido. Antonin Artaud y el desdoblamiento del cuerpo en lenguaje, un cuerpo también agujereado, un cuerpo sin órganos que diría Deleuze. El automatismo del cuerpo en Michaux y Pollock, con el propósito de trascenderlo. Curiosamente este automatismo nos va a llevar de la mano del surrealismo a encontrarnos realmente, cuerpo a cuerpo con la realidad, invirtiendo los términos en que hasta ese momento se había entendido el mundo de las imágenes. Hablamos aquí de un cuerpo que ya no es figurativo, sino en cuanto que es vivido como sensación, experimentado como tal, sistema nervioso, movimiento vital, instinto que se dan cita en el hecho pictórico. La línea y la mancha en Clyfford still, no hacen sino hablar de ese gesto, que como la voz, refleja diferentes emociones. Él mismo reivindica que con su pintura lo que hace es pintarse a sí mismo y no lo que ve en la naturaleza. En de Kooning, entendemos el cuerpo como el lugar supremo de la sensación, donde sus lienzos parecen hacer presión contra nosotros, como superficies implicadas que son.

3. EL CUERPO Y LA ACCIÓN

3.1.- La danza del pintor: la pintura de acción

El cuerpo se mueve en el espacio como si de una danza se tratara. El pintor ya no representa objetos visibles, sino que representa su propia danza, su posición relativa en el espacio. La pintura no es ya mero plano vertical que actúa como ventana, por la que se mira a través, en perspectiva, sino que es escenario en sí misma. Ya no pintamos el escenario sino que pintamos en el escenario. Ya somos personajes también, y nuestro papel es el de la pintura, que a su vez deviene en territorio en el que desplazarse. La labor del pintor es, ahora, la de hacer visibles esas fuerzas elementales que se despliegan en el tiempo del pintar. Esos movimientos que dibujamos en el espacio y que se desvanecen a cada instante, como en el mito de Acteón, pero que justamente por ello nos invitan a pintar. Es esa danza, la que nos caracteriza como individuos, la que se quiere proyectar sobre el lienzo, de una sola vez, aún sabiendo que no lo vamos a poder contar.

En la danza se da la posibilidad de expresar muchas cosas que no se pueden decir, que afectan exclusivamente al cuerpo. “La danza es esencialmente una operación que se rige por la memoria, una articulación de los fantasmas en una serie temporal y especialmente ordenada. El

verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como cabeza de Medusa, como pausa no inmóvil, sino cargada al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica. Pero esto significa que la esencia de la danza no es ya el movimiento, es el tiempo”⁵⁷.

Mondrian, un pintor aparentemente frío y cerebral, y preocupado por la nueva imagen en la pintura, se nos revela paradójicamente como un amante de esa danza. Su pintura que sufre un alto grado de abstracción, nos aporta un componente corporal que viene de su interés y su afición por la música popular y el baile, y que nos puede dar algunas pistas acerca de su visión ortogonal del mundo. En un testimonio que se remonta a 1915 se describe con cierto humor esta inesperada inclinación al baile de Mondrian, era una forma de desarrollar la capacidad de movimiento en el espacio del plano pictórico: *Por las tardes íbamos a menudo a Hamdorf, pues a Piet le encantaba bailar. Se notaba en su buen humor si había quedado con una chica... Bailar era para él una ocupación muy seria, bailaba con gravedad, con su cabeza mirando hacia arriba y haciendo pasos estilizados. Por eso los artistas de Laren le bautizaron rápidamente con el nombre de la madonna danzante* ⁵⁸. Él, ya se adelantaba con su

57 [“¿Cómo puede una imagen cargarse de tiempo? ¿Qué relación hay entre el tiempo y las imágenes?...”] Giorgio Agamben, *Ninfas*, Pre-Textos, Valencia, 2010, p. 13

58 [“El baile ocupaba en la vida de Mondrian un lugar importante. El ritmo sincopado del jazz rompe con esos grandes planos blancos, que caracterizaron su pintura durante los últimos veinte años. Ahora los segmentos de color lo inundan todo, la línea se quiebra surgiendo el movimiento, el ritmo se expande por todo el cuadro. Ahora, como decía el mismo Mondrian, tiene más *boogie-woogie*”.] Charo Grego, *Mondrian, blancanieves y el jazz*, La Balsa de la Medusa nº3, Madrid, 1987, p. 9

cuerpo a esos postulados tan rígidos que iban a definir su obra futura. Ese bailar con gravedad se transforma en gesto pictórico dentro de un diagrama bien definido de perpendiculares, que culminará en su última etapa y su acercamiento a la música de jazz, a sus ritmos más bailables que como el *boogie-woogie* darán nombre a sus cuadros.



Mondrian en su estudio, New York, 1943

Quizás lo único que podría distanciar a Mondrian de una pintura de sello más gestual, sería la herencia de una pintura de caballete a la que se sentía estrechamente ligado. Para contrarrestar ese sometimiento al espacio convencional del cuadro, transformó el taller en una auténtica instalación, en el que se perciben las ganas del pintor por rebasar los límites que los

bordes del lienzo le imponían. Hacer del taller un salón de baile. “En la expresión plástica la obra de arte es constante. La vitalidad se revela como movimiento dinámico por medio de un ritmo de formas, colores y líneas, en una manera que evoca la emoción estética. Depende de nuestra concepción individual cómo se establezca el equilibrio dinámico, y como se vea”⁵⁹.

En estas palabras suyas, el artista deja entrever su relación con el movimiento corporal, ritmo vital que alimenta toda su obra, y que queda reflejado en ella. Es como si la pintura se moviera como lo hace el cuerpo, como si vibrase, evocando emociones de carácter universal y no subjetivas. Los elementos constituyentes de la vida son tan importantes como sus relaciones mutuas, creándose ritmos cada vez más acentuados. El movimiento no es ya en relación a un punto fijo, sino que se relativiza en cada punto de su propio recorrido. “En todo arte, la función del ritmo es impedir la expresión estática por medio de la acción dinámica”. Esta acción dinámica, por el hecho de ser una acción intencional, es relativa a una descripción verdadera en cuanto que piensa en lo que ha hecho . Saca a la luz rasgos inadvertidos de su acción y decide como esos rasgos podrían tenerse en cuenta. El estilo penetra en niveles más profundos del cuerpo para encontrar su anclaje. El estilo individual no tiene solamente una realidad psicológica, sino también una realidad psicomotora. El cuerpo del pintor comienza a estar presente, a alojarse en el cuadro.

59 Piet Mondrian, *Arte plástico y arte plástico puro*, (El verdadero contenido del arte)

La realidad de la pintura ya no se apoya en la imitación del mundo exterior, sino en ella misma como mundo. Ya no imita a la naturaleza sino que actúa como ella, siguiendo su ritmo vital, creando sus propias leyes. Si reparamos en eso que se ha llamado pintura de acción, concepto que nos habla de una sincronía entre la concepción de la obra y su ejecución, como ocurre en las creaciones en tiempo real, estamos en el lugar de esa danza del cuerpo. Se pinta con el cuerpo, produciendo su impronta. “En pintura, el deseo de entrar en las cosas en vez de representarlas, ha empezado por el alojamiento del indicio en el icono, desde dos vertientes bien definidas: Ir hacia el indicio como es el caso de Pollock, en donde es menor el esfuerzo intelectual y mayor el magnetismo, o ir hacia el símbolo, signo arbitrario sin relación natural con la cosa, como sería en los casos de Mondrian y Malevitch, en donde es mayor el esfuerzo intelectual, símbolo esotérico”.

“En *Broadway Boogie-Woogie*, Mondrian nos hace suponer que habiendo llevado a cabo un considerable trabajo de deconstrucción formal, se disponía a volver, a partir de las determinaciones del color, sobre el empirismo de una práctica desplazando progresivamente el problema del cuadro, como unidad representativa autónoma, sobre la cuestión de las unidades diferenciales del modo de producción pictórico, uniendo esto para retomar la actividad de la práctica de la pintura con lo que a lo largo de toda su historia ha sido siempre reprimido: el color”⁶⁰.

60 Marcelin Pleyne, *La enseñanza de la pintura*, op. cit., p. 117

Esta decantación de la pintura consigue apartarla de una representación visual, y dotarla de una autonomía abstracta. El pintor quiere expresar esa otra parte de lo que ve, y esa es la causa por lo que la obra se nos presenta tan diferente de la naturaleza. Se produce, entonces, una dependencia del acto que construye la imagen pictórica, siendo esta la medida de lo que se expresa, independientemente del modelo que toma como excusa. En la pintura llamada de acción (*action painting*), se hace más evidente esa impronta del cuerpo, donde lo que se pinta es más ese cuerpo en movimiento que dibuja en el espacio y se proyecta sobre el lienzo. Pollock dibujaba en el aire figuras de caballos por temor, o terror al blanco de la tela. Hay en su actitud un no querer imponer un cierto canon de estilo, un desplazamiento del lugar de la pintura, una *desterritorialización* que produce un pintar sin pintar. Pintar como por accidente. La pintura se pinta sola en ese goteo involuntario que el pincel cargado desencadena. El cuerpo como única referencia marcará las pautas de una nueva forma de enfrentarse a la pintura, transmitiendo directamente sus movimientos a la superficie de la tela a partir de marcas multidireccionales. La línea aumenta de dimensión, al igual que el cuadro pasa a absorber el espacio circundante. La pintura es ya naturaleza en sí misma, y como tal se vuelve orgánica.

El artista se mide en todo momento para dar expresión a la vida en movimiento, produciendo una imagen que incorpora el concepto de tiempo. La acción del cuerpo que pinta nos habla fundamentalmente no ya de la imagen de un cuerpo, sino de un cuerpo para la imagen. Como

apunta Agamben, “las imágenes de que está hecha nuestra memoria tienden, pues, de forma incesante, en el curso de su transmisión histórica, a quedar fijadas en espectros, y se trata precisamente de restituirles a la vida. Las imágenes están vivas, mas, hechas como están de tiempo y de memoria, su vida es ya siempre supervivencia, amenaza sin cesar y en trance de asumir una forma espectral”⁶¹. Los fantasmas de Pollock nos sugieren ese cuerpo en ese gesto patético que da forma a la imagen en el cuadro, como las huellas de los pies en una pista de baile.



Hans Namuth, *Pollock trabajando en su estudio*, 1950

61 Giorgio Agamben, *Ninfas*, op. cit., p. 23

Harold Rosenberg creó el término *Action Painting*, para designar de alguna forma la pintura de Pollock. Con esto quería indicar un arte vinculado al movimiento muscular instintivo, aquel que ejecutaba la pincelada directa, sin premeditación ni control, en un clima de dinamismo emocional: “La acción humana es formativa, es imitativa, pero inevitablemente original. Es el denominador común que anima el trabajo, el combate y el lenguaje de los signos; una base primitiva humana a la que recurrir, y el medio de constituir un orden en los individuos y en la sociedad. Encarna decisiones en las que llegamos a reconocernos a nosotros mismos, Y también a reconocer lo que es útil y destructivo. La acción es también un medio de explotación, de avanzar de etapa en etapa, en los descubrimientos”⁶².

Ese darse forma a uno mismo en la acción; esa intersección entre el sujeto físico de la acción con el objeto de la visión; esa horizontalidad que hace del plano del cuadro un espacio, pero que a su vez aplanan el espacio pictórico, deviene en una *corporeización* de la pintura. “La relación que las verdaderas pinturas de goteo de Pollock mantienen con la gravedad en la esfera real, en modo alguno coincide con la

62 [Harold Rosenberg, *El concepto de acción en la pintura*, Art work and packages, 1971, pp. 213-228. Citado por Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997, p. 345 [“Pollock quería devolver la pintura a sus orígenes, con anterioridad a la metáfora, orígenes donde la marca instituía inequívocamente este tipo de presencia, encontrando así algún otro medio de significar la experiencia que la pondría en otro tipo de relación con el mundo. En la *action painting*, Rosenberg explica el acaecimiento-pictórico a modo de espejo, emplazándolo pues en el reino de la presencia”].]

visualización que la imagen pictórica (dentro de una esfera virtual) puede llegar a ofrecernos de nuestros cuerpos erguidos y de su relación con la fuerza gravitatoria. Según la psicología de la Gestalt, la estructura de todo plano vertical refleja la propia organización del cuerpo, con una parte superior y otra inferior, una parte derecha y otra izquierda. Es anisótropo, nos dicen... Por consiguiente, la *Gestalt* será en cierto modo una imagen proyectiva de la resistencia, y de la victoria de nuestros cuerpos sobre el campo gravitatorio. Se halla así en las pinturas de goteo de Pollock, el *anisotropismo* propio del reflejo del organismo vivo en el campo vertical”⁶³. Huir de la representación, pero no de la figura que sería la de su propio cuerpo; un cuerpo que ha sido objeto de otro tipo de representación. Jackson Pollock es quizá, según palabras de Slavoj Žižek, el último pintor *deleuziano*: “¿No ofrece directamente su *action painting* ese flujo de puro devenir, la energía de la vida impersonal-inconsciente, el campo englobante de una virtualidad desde la cual determinadas pinturas pueden actualizarse a sí mismas, ese campo de puras intensidades sin un sentido que tenga que ser desentrañado por la interpretación?”⁶⁴.

63 Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997 p. 320

64 Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Pre-Textos, Valencia, 2006



Jackson Pollock, *number one*, 1950

Como un bailarín extasiado, nos recuerda Richard Shiff en un ensayo sobre De Kooning, el pintor facilitaba sus movimientos mientras dibujaba, cerrando los ojos, concentrándose interiormente en el cuerpo, centrando e intensificando su sensación. “Dicha acción acarrea una paradoja: causa no sólo una centralización sino también una separación de la sensación, porque los ojos se apartan de la creación realizada por la mano de una imagen hecha para ser vista. Estos dos sentidos pierden sincronización, dejando de funcionar con un apoyo mutuo”⁶⁵. De esta

65 Richard Shiff, *La gravedad de la torsión de Willem De Kooning*, Texto para el catálogo, IVAM, Valencia, 2001, p. 55. [De Kooning aportó una explicación breve y directa, sin reconocer ninguna paradoja, simplemente hizo referencia a sentirse ayudado: “Soy la fuente de un rumor... y es verdad que los hice con los ojos cerrados. También el bloc que usé lo mantenía

manera queda argumentado que para esta forma de entender la pintura, en la que ésta se da en su propio hacerse, es el cuerpo del pintor el que pinta, en una danza que irradia desde el mismo vientre del artista. El contenido de la obra es su propio movimiento, apoyado en un atisbo de algo que ha sido provocado por cualquiera de las cosas sencillas que le ocurren al pintor en lo cotidiano de la vida.

Pero hay algo en la pintura de De Kooning que nos hace reflexionar sobre los motivos que utiliza. Ya no es sólo la danza del pintor, sino el propio motivo del baile. Aquí estaríamos en un grado diferente con respecto a Mondrian, ya que el asunto y su ejecución son una misma cosa; es como si el pintor quisiera reflejar el movimiento a la velocidad del movimiento, tematizando así el gesto como si de una imagen en movimiento se tratara. “Con frecuencia, la visión de De Kooning de los bailarines provenía de la televisión; ésta llevaba la actividad de Manhattan a la relativa calma de Springs. Él dibujaba movimientos de danza y otros motivos a partir de la pantalla siempre cambiante, permitiéndole evitar lo que era para él el órgano más intelectual y normativo, el ojo, de modo que no inhibiera el órgano más físico, la mano. Su arte se originaba dentro de los márgenes físicos del papel, en el terreno de la mano, más que en el espacio algo indeterminado habitado por el modelo y atravesado por el ojo”⁶⁶.

siempre de forma horizontal. Los dibujos con frecuencia empezaban por los pies [...] pero con mayor frecuencia por el centro del cuerpo, en medio de la página...”]

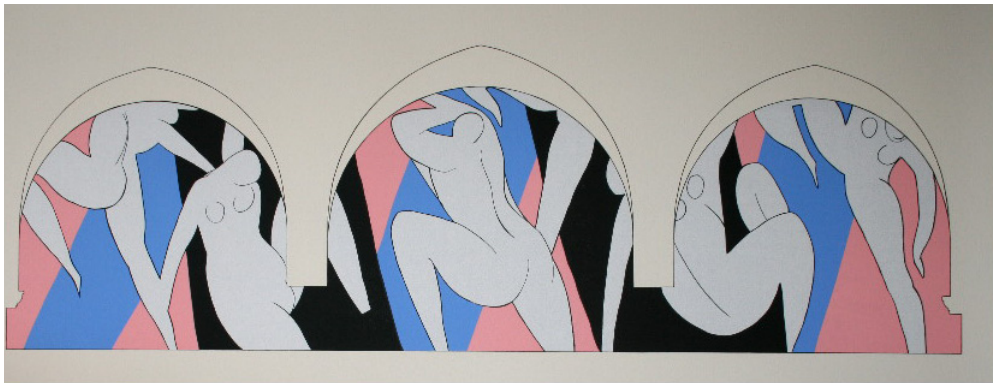
⁶⁶ Ibid., p. 57



Willem De Kooning, *Sin título* (dibujos con los ojos cerrados), 1966

En cualquier caso, si obviamos por el momento el tema del modelo, que trataremos más adelante, nos encontramos con una técnica que supone algo más que un giro de muñeca para convertirse en una torsión de la totalidad del cuerpo, como en el *twist* de principios de los sesenta, que consistía en girar el cuerpo en las cintura y las caderas. Aquí la torsión del pintor interpreta el baile a través de la línea. ¿Qué era, exactamente lo que representaban sus acciones miméticas? ¿La contemplación del cuerpo de otro o una sensación dentro de sí mismo? Debido a que su concentración iba dirigida a algo externo a sí mismo, ¿modelo?, su acto conserva un elemento de la representación tradicional, mimética, más cercano a la práctica de estudio a la manera de Matisse, por poner un ejemplo claro del uso de la línea, que a las prácticas más subjetivas del surrealismo a las que podría pertenecer Pollock.

Cabe aquí recordar el cuerpo a cuerpo de Matisse y su relación con la danza, tanto en lo que se refiere al tema que aparece en sus cuadros, como a la experiencia que tuvo al pintarlos, especialmente con el panel de Merion, hacia 1931. En una carta a Raymond Escholier escribe: “Quizá fuera importante indicar que la composición del panel salió de un cuerpo a cuerpo entre el artista y los cincuenta y dos metros cuadrados de superficie, de los que ha tenido que tomar posesión el artista, y no por el procedimiento moderno de la proyección de una composición sobre una superficie un cierto número mayor de veces, por encargo ¡y calcada!”⁶⁷



Henri Matisse, *La danza* Panel de Merion, 1931

Este cuerpo a cuerpo y la distancia teórica que Matisse toma frente al procedimiento racional de proyección es lo que da al mural su importancia fundamental en la práctica del pintor. No nos olvidaremos de resaltar el impacto analítico de una formulación semejante. El esfuerzo

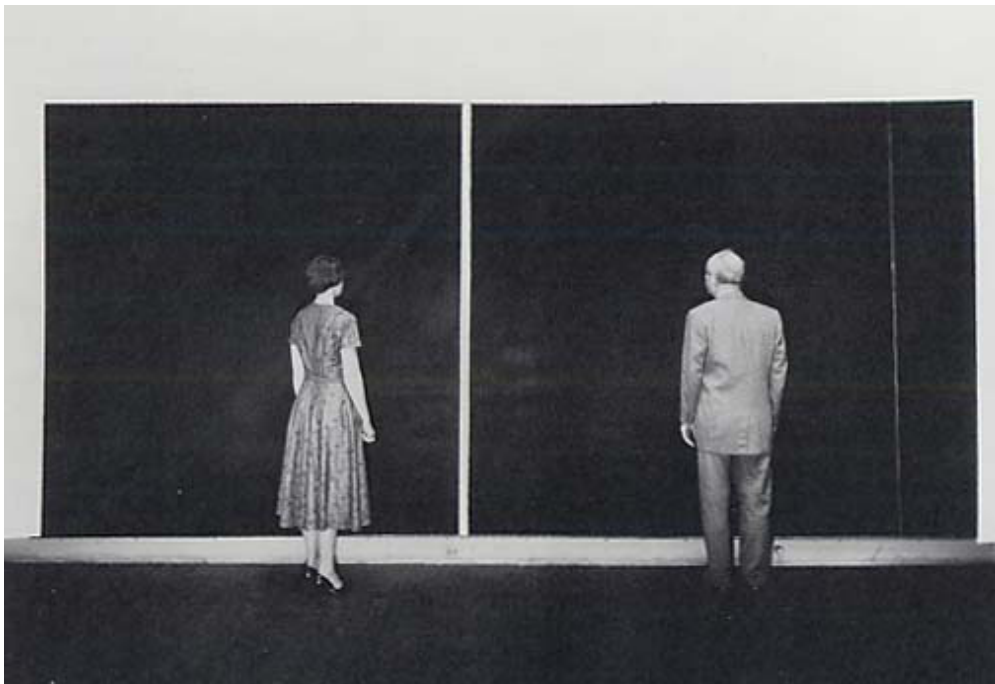
⁶⁷ Marcelin Pleyne, *La enseñanza de la pintura*, op.cit., p. 90

físico le lleva al empleo del papel recortado y a disponer de ayudantes *coloreadores*, lo que nos llevaría a una asociación entre el tema de la danza de la mujer en el plano de lo simbólico de la pintura, con el acto de recortar. “lo que se corta en el color y ha de danzar, es una vez más la mujer”. La que está en mí teje, escribiría Aragon apropósito de *Ma-tisse* en 1924. Bueno, pero esto ya es otro danzar... lo que queda patente es la presencia de lo corporal en la producción de Matisse. El es consciente como pintor que ciertamente, como le dijo a Bonnard, “nuestra inquietud constante perjudica el trabajo inconsciente que habitualmente nos ocupa...” Ese inconsciente que nos ocupa es nuestro propio cuerpo.

3.2.- El discurso de la acción y su dimensión corporal

El pintor reúne los fragmentos de un modo original y vivo. Excava dentro de sí mismo para intentar captar y hacer visible esa forma que se le escapa, su propio ser: aquello, no ya interior, sino en toda su extensión, que el ojo es incapaz de abarcar. Nuestra mirada necesitará de todo el cuerpo para hacer visible ese cuerpo. “Yo pinto para tener algo que mirar”, dijo Barnett Newman, queriendo expresar que lo que veía normalmente no era lo que quería atrapar en su pintura, sino hacer salir del cuerpo una forma nueva, pura metamorfosis del cuerpo del pintor. Se

podría decir que el pintor realiza una acción para constituir un *yo*, para construir frente a él su propio cuerpo. En palabras de Rosenberg: “Desde su primer gesto sobre el lienzo, establece una tensión sobre la superficie, es decir, fuera de sí misma, y cuenta con esta fuerza abstracta para animar el movimiento siguiente. Lo que busca no es un signo que represente su ser oculto, lo inconsciente, sino un acontecimiento del que se forme un *yo*, de la misma forma que se forma con otra clase de acciones, cuando estas son libres y suficientemente prolongadas”.



Barnett Newman ante *Cathedral* en 1958 (Peter A. Juley)

La pintura de acción nos conduce a ese cuerpo en acción, a ese *body-art*, arte del cuerpo, que renuncia al objeto del cuadro para quedarse sólo con la acción que lo produce. La representación pasa a ser de otro orden,

la obra transcurre en el tiempo de la acción. Ya no hay impronta, huella, rastro... Una vez separado el objeto del cuadro, parece que se han suprimido toda clase de actividades sobrantes, en particular, las esencias formales que se ciernen sobre el rectángulo del lienzo y el esquema de colores. ¿Pero no es una acción propia del sujeto y no de los cuerpos? El pintor, por medio de la acción, construye el *yo* en la pintura. Y es a su vez el cuerpo de la pintura el que reclama al sujeto ese *yo*. La acción nos sobrepasa, se anticipa a la intención del sujeto. “El ejercicio de una capacidad no puede resultar de un saber; yo no sé mi cuerpo cuando actúo, lo puedo; y esto es así porque los acontecimientos corporales que yo sé no son los que yo hago. No se trata de analizar lingüísticamente lo que pertenece al cuerpo, aunque sea éste, como nos dice Paul Ricoeur, el que aflora en el lenguaje bajo la forma de las expresiones en las que saber-hacer y saber-como, atestiguan su irreductibilidad a la observación”⁶⁸. La polémica que se nos plantea es que cabe pensar que no se puede asociar frívolamente el movimiento del cuerpo con la acción. Es evidente que existe una acción, pero ésta es innata al acto de pintar, sea cual sea la forma de llevarla a cabo. El concepto de acción, tal y como lo trata Rosenberg está vulgarizado, sería como decir pintura de *aceleración*. No es de extrañar que hasta los propios pintores a los que designaba ese término, no estuvieran en absoluto de acuerdo. Clyfford Still se apresuró a marcar sus diferencias con la *action painting*, ya que su posición estaría más en la línea de Mondrian. “Como Belmonte

68 Paul Ricoeur, *El discurso de la acción*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 32

tejiendo el dibujo de su ser al retorcer a su alrededor los toros poderosos, me parece alcanzar un éxtasis comparable al hacer salir la vida flameante a través de esa grandes extensiones sensibles de tela. Y cuando los azules o rojos o negros saltan y se estremecen en su atmósfera tenue o se elevan con austero empuje para poder extender su poder infinitamente más allá de los límites del campo, yo me muevo con ellos...”⁶⁹.

El ser humano se sitúa en una relación problemática con su propia imagen, que lleva a retocar su cuerpo de múltiples maneras. Puede ser que este impulso autoplástico tenga un origen biológico, en tanto que el cuerpo está expuesto a lo peligroso, desde el primer momento en que es vida. La pintura como arte, es la que hace que la imagen se estremezca y la llame a su propia corporeidad. Hay un salvajismo inherente al arte de pintar, que reactiva obstinadamente el cuerpo erógeno primitivo, que se convierte en la propia unción⁷⁰. Es esta acción la que interesa aquí. La acción del cuerpo que es el cuerpo en acción. Esa acción natural, innata, y no prefabricada que configura nuestro devenir. En este sentido, sí podemos decir que la pintura es corporal. “Eso que hay más profundo en el hombre es la piel” escribe Paul Valéry. Y esa piel no se manifiesta más profundamente que sobre la epidermis ultrasensible de la tela.

69 Clyfford Still, *Anotaciones de diario, 1956*. Citado por Michael Auping, op. cit., p.40. [El autor señala que para Still, esta tardía economía de medios brindaba un modo distinto de sostener una imagería expresionista y visionaria, en un momento en que el lenguaje del expresionismo abstracto empezaba a traicionarse con gestos estilísticos maquinales...]

70 Michael Thévoz, *Le corps peint: Les illusions de la réalité*, Skira, Paris, 1984

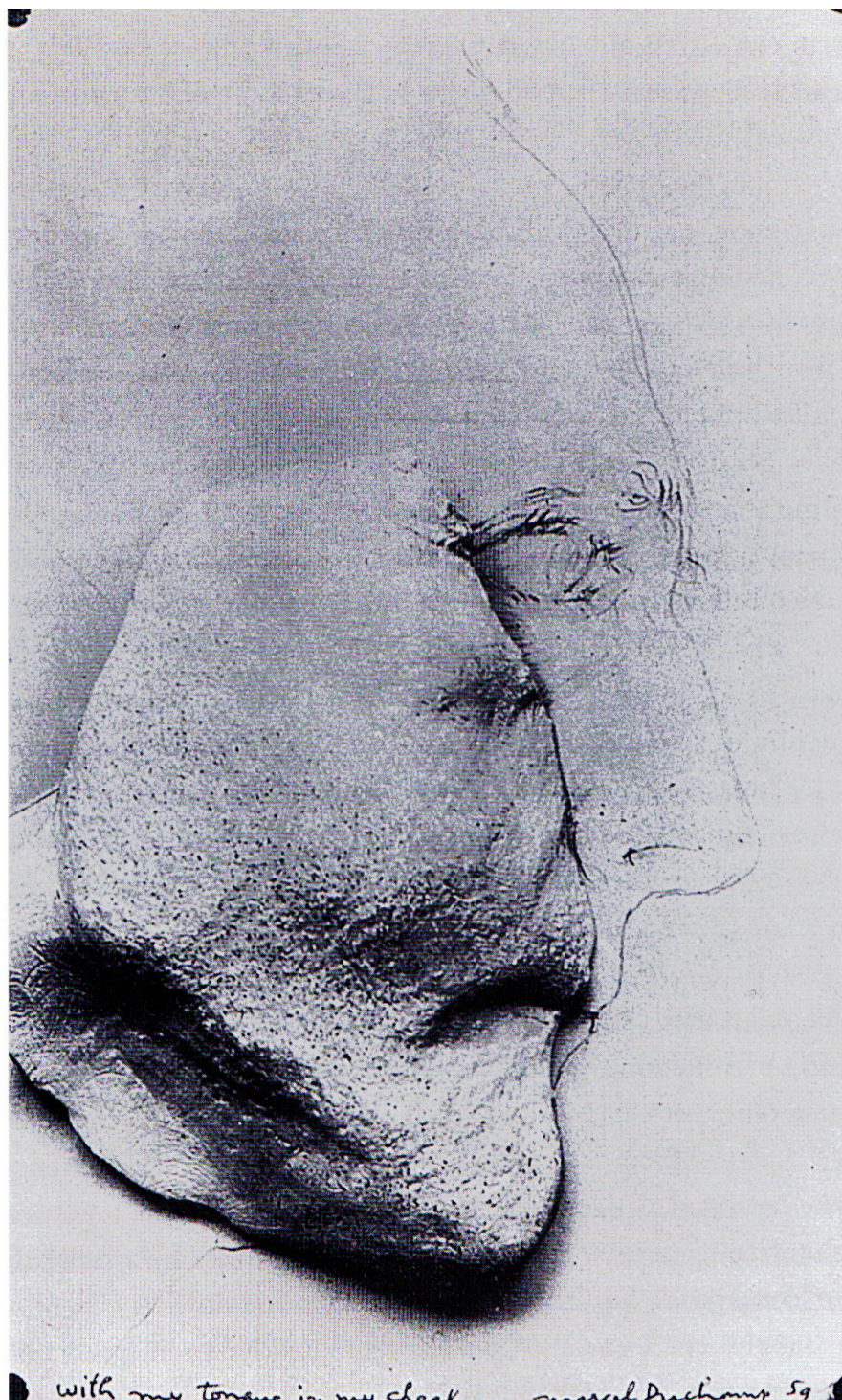
“Una acción se desprende de su agente y desarrolla consecuencias que le son propias. Esta *autonomización* de la acción humana constituye la dimensión social de la acción”⁷¹, y en el caso de la pintura su dimensión corporal, un cuerpo social que importa a todos, ya que en su ejecución, esta acción produce hechos que ejercen efectos que no nos propusimos. El hecho de que una acción intencional sea siempre relativa a una descripción verdadera, es una afirmación general sobre la conducta humana; y el hecho de que esto no solo sea válido para la pintura, sino que además tenga importancia para ella, la coloca firmemente en el ámbito de la teoría de la acción. Pero esta intención no se refiere al contenido de la acción, sino la que subyace de la acción de pintar. Intuye, no manipula. Se antecede.

El agente protagonista de la acción creadora se convierte en el principal objeto indescifrable, un cuerpo opaco nunca controlado. En la acción es donde se produce el cambio de un número infinito de microorganismos, relación que se desarrolla entre las ideas, la materia y el azar, en los innumerables puntos de un cuerpo transparente que crece sin parar.

Este deslizamiento hacia el lugar que ocupa la acción en el arte de los años *setenta* es paralelo al desplazamiento provocado en el *collage* cubista. Si allí lo que se señalaba, el objeto de la representación, se

71 Paul Ricoeur, *El discurso de la acción*, op. cit., pp. 59-62

presentaba materialmente sobre el plano pictórico, aquí el cuerpo que actúa va a pasar a ser soporte de esa acción. Ya no pintamos el cuerpo sino que pintamos sobre el cuerpo (arte corporal) en cuanto fundamentación *indicial* del arte en la presencia física en un sitio como es el cuerpo. En definitiva se trataría del registro de la presencia física sin más, propiciado por una crisis de la representación, producto a su vez de esa abolición de los límites del signo, de esa desintegración de la que hablamos en el interior del lenguaje. Ahora bien, esto lo que propiciará es lo que se conoce como arte conceptual, irrumpiendo lo lingüístico en el orden de lo visual, ocupando el lugar que antes fuera de la pintura ¿Será entonces el arte conceptual fruto de la acción de lo estrictamente corporal? ¿No es paradójico que la mayor parte de los artistas conceptuales presten especial atención a su propio cuerpo? Seguramente la relevancia de Duchamp venga dada por la capacidad con la que se antecedió a los hechos en el momento cubista, y tuvo que esperar cuarenta años para dar forma a lo que intuyó cuando se enfrentó al *collage* cubista. Asaltar el cuerpo de la pintura y sustituirlo por el propio cuerpo del artista. *Con la lengua en mi mejilla* (1959), sería un buen ejemplo de ello, y de la influencia en los artistas conceptuales de los años setenta.

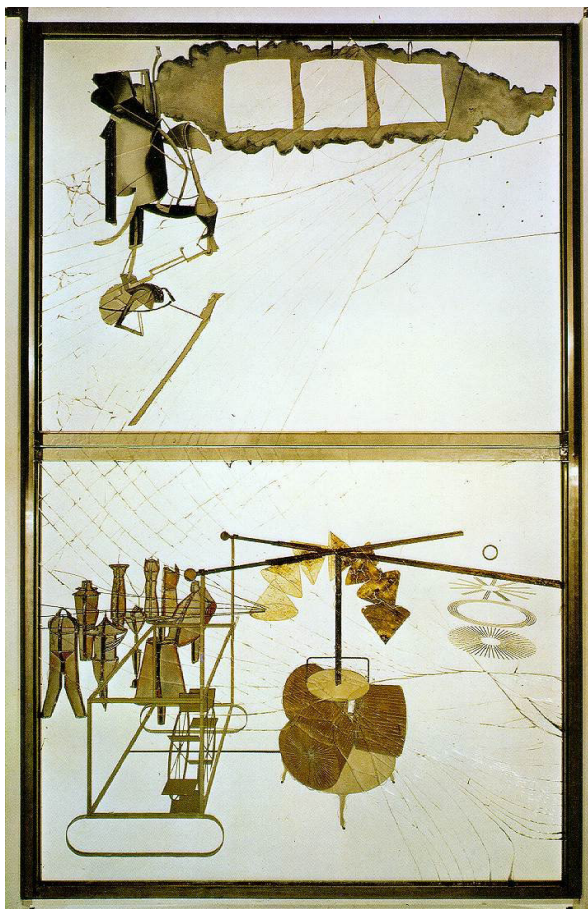


Marcel Duchamp, *Con mi lengua en la mejilla*, 1959

En su obra más célebre, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, conocida popularmente como el Gran Vidrio, Duchamp nos habla desde la pintura al referirse a esta obra como cuadro, y comenta que es un cuadro abstracto porque no hay figuración. Pero a su vez no es abstracto en el sentido estricto de la palabra. Y apuntilla, es visceral, si se quiere. En esta entrevista con Cabanne, se deja entrever en la actitud de Duchamp, una deuda con las vanguardias pictóricas; es como si el artista nunca hubiera renunciado a su condición de pintor⁷². Octavio Paz recoge ese testimonio al contrastar la obra de éste con la de Picasso, que según sus palabras, “es lo que va a pasar y lo que está pasando, lo venidero y lo arcaico, lo remoto y lo próximo. La velocidad le permite estar aquí y allá, sin dejar de ser del instante. Es el movimiento hecho pintura. Los cuadros de Duchamp, por otra parte, son la presentación del movimiento: el análisis, la descomposición y el revés de la velocidad. Las figuraciones de Picasso atraviesan velozmente el espacio inmóvil de la tela; en las obras de Duchamp el espacio camina, se incorpora... Los cuadros del primero son imágenes, los del segundo, una reflexión sobre la imagen”⁷³.

72 [En una de las notas de la célebre *Caja Verde* apunta: “decir retardo en lugar de pintura o cuadro; pintura sobre vidrio se convierte en retardo en vidrio, pero retardo en vidrio no quiere decir pintura sobre vidrio...” Esta frase nos deja vislumbrar el sentido de su acción: la pintura es la crítica del movimiento pero el movimiento es la crítica de la pintura.] Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid, 1989, pp. 15-16

73 [Tal vez los dos pintores que han ejercido mayor influencia en el S. XX son Picasso y Duchamp. El primero por sus obras; el segundo por una obra que es la negación misma de la moderna noción de obra. Las metamorfosis de Picasso han encarnado las mutaciones que ha sufrido nuestra época. Duchamp, sin embargo, opuso al vértigo de la aceleración el vértigo del retardo]. *Ibíd.*, p. 15



Duchamp, *El Gran Vidrio*, 1915-1923

Por otro lado si nos detenemos en el discurso de la obra, desde una perspectiva conceptual, nos llama la atención la carnalidad propia de las máquinas que allí se nos muestran. El movimiento es el paso de la potencia al acto, decía Aristóteles, y estará representado, como bien apunta José Luis Pardo, de la siguiente manera: “Primero, eliminó a la Novia, es decir al primer motor trascendente, con lo cual toda la actividad de la máquina soltera de la naturaleza se convirtió en inercia sin finalidad alguna, y sin horizonte teleológico, y quedó por tanto expedita una

representación determinista del universo entero como una máquina y de los cuerpos como pequeñas máquinas solteras, cuyos movimientos ya no tenían como objetivo desnudar a la novia, o desvelar los misterios de la physis, pues se ofrecían transparentemente a todo el que supiera mirar”⁷⁴.

El concepto de acción en la obra de Duchamp está íntimamente ligado al concepto de representación. El artista evita la potencialidad propia del movimiento, para darlo todo en la energía convertida en acto: “El movimiento es, así hijo de la Inmovilidad absoluta. El tiempo, medida del movimiento según el antes y el después (es decir, según el reposo), es lo que hace que el movimiento no sea desmedido. El carácter medido del movimiento es lo único que le hace en cierto modo semejante a la inmovilidad absoluta que en vano persigue, lo más parecido a la inmovilidad que se puede alcanzar en la naturaleza. El tiempo es la imagen móvil de la eternidad inmóvil. El tiempo es la imagen móvil del espacio, es decir, del lugar. De ese Lugar que al universo le falta y en cuya búsqueda se mueve incesantemente.”⁷⁵ Y ese es también el lugar de la pintura. El lugar que la hace posible, y en el que a su vez reposa. Pero en un reposo que no es otra cosa que un estado del movimiento; la acción

74 [“Según Aristóteles el movimiento se produce entre los dos extremos de quietud. La potencia y el acto. Por eso, en cierto modo, el movimiento implica el reposo: para que haya movimiento tiene que haber (antes y después) puntos de reposo; si no los hubiera no sería posible hablar de movimiento. La energía está en el punto de origen y en el punto de llegada del movimiento, mientras que el movimiento mismo es sólo potencia en trance de dejar de serlo, de convertirse en acto”] José Luis Pardo, “La carne de las máquinas”, en *Estética de lo peor*, op. cit., pp. 45, 52

75 Ibid., p. 46

hecha acto, la acción del artista en su potencialidad es transformada en energía en el plano inmóvil del cuadro, el cual no deja latir inercialmente como un cuerpo en el espacio que transita de un lugar a otro en busca del suyo propio, además de pasar de la potencia al acto impulsado por su naturaleza motriz.



Duchamp, *Etant donnés*, 1946-1966

Un ejemplo más evidente, la obra que le entronca directamente con la tradición pictórica y con Courbet especialmente, es *Etant donnés* (1946-1966) en donde el cuerpo desnudo es expuesto, frente a la mirada, la nuestra,

a través del ojo de la cerradura. El propio Duchamp dejó instrucciones para que la obra se expusiera bajo una intensa luz, principalmente sobre los genitales femeninos, procurando que tal efecto produjese un puñetazo sobre el ojo del espectador. No deja de ser sorprendente, que la última obra de Duchamp sea también la más realista, aunque esté bañada por un aire onírico. La intención del artista de dejar constancia de la presencia real de un cuerpo, y en que la presencia tanto del agente como del espectador comparten el mismo espacio: el del umbral de la apertura en el muro, ese plano de desvanecimiento en el que se produce la acción, la de pintar y la de mirar. Esto no hace sino reafirmarnos en esa doble presencia del cuerpo, pintor y espectador, que se dan cita en el juego de travestismo de la obra: “Reversibilidad: ver a través de la opacidad, no ver a través de la transparencia. La puerta de madera y la puerta de vidrio: dos caras opuestas de la misma idea. Esta oposición se resuelve en una identidad: en ambos casos nos miramos mirar. Operación –bisagra. La pregunta, ¿qué es lo que vemos?, nos enfrenta con nosotros mismos”⁷⁶.

76 Octavio Paz, “Water writes always in plural”, en *Apariencia desnuda*, op. cit., p. 113. [“Entre la fecha en que fue definitivamente inacabado el Gran Vidrio y la del comienzo del Ensamblaje (*Etant donnés*) median 23 años. Este largo periodo de retiro dio origen a la idea de que Duchamp había renunciado a la pintura. La verdad es que desde 1913, su obra se convierte en la negación de la pintura retiniana”].

3.3.- La pintura determina la imagen

Aquello que llamamos imagen, apunta Josu Larrañaga, tiene que ver con cada una de las posibilidades en que lo visible se escenifica y se presenta conformado, organizado como apariencia, construido como figura, como forma inteligible, es decir, posible y legible, verosímil para nosotros. Tiene *que ver* con cada conjunto organizado de rasgos, de trazas, de indicios que nos permite una cierta identificación, una cierta deducción, una cierta remisión a diversos mundos. Lo visible, añade, adquiere muy diversos modos imaginarios en su presentación ante nosotros, en la medida en que solo puede hacerlo enviado por alguien y puesto en circulación de alguna manera, formalizado con cierto cuerpo y en un cierto ámbito. También desde *su* cuerpo y en *su* ámbito natural. Y cada una de estas posibilidades, cada uno de estos actos, conforma una imagen diversa, atada a un cuerpo, a un medio, a un espacio significativo, a una gramaticalidad, a un conjunto de remisiones y tensiones...⁷⁷.

77 Josu Larrañaga Altuna, “Disensos visuales. Nuevas formas de implicación imaginaria en el arte”, en *Arte y política*, Madrid, UCM, Editorial Complutense, 2010, p. 3. Cabe destacar aquí las dos referencias en las que se apoya el autor: Una es la que aporta Jacques Rancière: “... la imagen no es un simple pedazo de lo visible, es una puesta en escena de lo visible, un nudo entre lo visible y lo que éste dice, como también entre la palabra y lo que ella hace ver”, y la otra Georges Didi-Huberman: “No hay imagen sin imaginación, forma sin formación, *Bild* sin *Bildung*. No nos sorprendamos de que los grandes pensadores de la forma y la imagen (desde

Este hecho corporal de la pintura se transmite a la tela fundamentalmente a través de un acto manual, es lo que la encamina hacia la forma, puesto que esta no existe sin formación, al igual que la imagen es el final de un proceso. Es la mano, que como extensión del cuerpo, ejecuta en última instancia la acción de pintar. Y es en la mano también, donde se encuentran grabados esos caracteres que nos identifican como seres particulares. La mano como vehículo de la escritura y en la que reside nuestra signatura, hace posible el abrazo a ese cuerpo de la pintura. El pintor la ofrece su mano: “Sin las manos, el hombre no tendría familias ni uniones duraderas (Giordano Bruno). El hombre desprovisto de manos, carecería de gestualidad, e incluso antes le faltaría ese gesto interior que constituye el espacio, el lugar del signo y del lenguaje. El hombre es tal porque señala e indica; el índice es así, también materialmente, su primer signo. Sin la mano no tiene lugar el logos, sin el espacio del indicar y del señalar no surge el logos, ni con él el discurso y el pensamiento”⁷⁸. Es en esa conversación gestual, en ese llevar de la mano a la pintura, donde se produce una estructura comunicativa que es natural a nuestro propio origen.

El hombre sin manos no tendría nada que decir. La mano está en el origen del lenguaje, no solo es vehículo, sino elocuencia. Será ella la que diga y pinte. La mano *desoculta* lo oculto, puesto que muestra, y

los antiguos pintores chinos hasta Paul Klee) nos hablen de ellas como procesos y no como éxtasis, como actos y no como cosas”.

⁷⁸ Carlo Sini, *Pasar el signo*, op. cit., pp. 148-149

mostrando dibuja, y al dibujar forma los signos. La mano hace posible la forma que nos constituye en la imagen de la pintura, abriéndose camino a ciegas, pintándose a sí misma. La mano de la que nos habla Kirkeby, que es capaz de traducir sobre una superficie, los impulsos concomitantes de su hablante, que nos llevan a un orden de escritura *pictural* en donde las relaciones mano-entonación, hacen pensar en un posible paralelo pictórico que sería mano-impulso-expresivo⁷⁹.

La necesidad que tiene la pintura de hablar por medio de la mano, refuerza la teoría de pintarse los *adentros*. El gesto interior se hace palabra por medio del habla, que como la mano, dibuja con sonidos en el aire. “El lenguaje que entrega cuerpos no es imitación, es creación. Se trata de un hablar que ya no es simplemente el hablar con el cuerpo ni el lenguaje del cuerpo, sino aquel en el que el cuerpo de lo que habla brota por la boca de quien habla... Así el cuerpo vendría a ser la mimesis del lenguaje, no su imitación. Más aún, no el resultado de su acción, sino su acción”⁸⁰.

79 Per Kirkeby, “Escritos”, en *Catálogo de la exposición en el IVAM*, Valencia, 1989, p. 75

80 Ángel Gabilondo, “El porvenir del cuerpo”, en *Huéspedes del porvenir*, op. cit., p. 232



Per Kirkeby, *Mysusetter III*, 1991

El cuerpo se dibuja con los ojos cerrados. Es el actuar de la mano la primera sensación del pintor. La mano es en sí misma ya imaginación; es la intuición del pintor, ya que en ella reside la memoria de las cosas del mundo. Esa intuición del instante de la que hablara Bachelard, en la que el hábito se convierte en progreso. Habituarse a la mano para que conserve su eficacia, su capacidad de deseo. Es en el hacer donde nuestros pensamientos son retomados de acuerdo al rito de los hábitos, siempre más experimentados, y que emulan nuestros comportamientos físicos. Los gestos que lo ejecutan pierden su amplitud excesiva, su

complicación inútil; se simplifican y se abrevian. Los movimientos parásitos desaparecen. El acto reduce su gesto a lo estrictamente necesario, a la energía indispensable, al tiempo mínimo. “Hoy, cada línea es experiencia actual de su propia historia implícita. No explica nada. Es el acontecer de su propia materialización. La creación de imágenes constituye más bien, una indulgencia privada, aislada y clemente, como la totalidad abstracta de las percepciones ópticas” (...) La mano actúa con independencia de la visión, obsesionando al pintor en esa otra búsqueda más corporal, en la que en cada pincelada habita su propio cuerpo. En el precioso texto que Roland Barthes dedicó a la pintura de Cy Twombly titulado *Non Multa Sed Multum*, expuso que al contrario de muchos pintores actuales que eliminan, o no dejan rastro de su hacer, éste muestra el gesto, ya que no se trata tanto de ver, pensar o saborear el producto, como de identificarse y disfrutar el movimiento en el que ha devenido. Es más ese trayecto de la mano, el gesto, y no aquello que percibimos visualmente lo que nos dice su obra. La mirada de la imagen conlleva un cuerpo que mira. El cuerpo es el lugar donde se diversifican los a priori de lo visible, es el lugar ontológico puro⁸¹.

81 Gérard Granel, *Loin de la substance: jusqu’ou?* ...frente a la pantalla en la que inscribo mis perplejidades, frente a la pared y a la abertura de la ventana, mi cuerpo (“yo”, o mejor “el lugar de mí”) es una suerte de rectángulo negro en mitad del cuadro que funciona como distribuidor de regiones [...] Editado en los Cahiers de L’Institut d’Art Contemporain, Paris, 1999



Cy Twombly, *Sin título VII (Bacchus)*, 2005

Es la mano la que conduce el trazo hacia esta escritura pictórica, donde la imagen es su grafo, su primera impronta. El movimiento de la mano que garabatea anhela el sentido lingüístico, pero no de una manera clara. Es un decir sin querer decir nada. Grafías y manchas que se dibujan en un mismo espacio, comparable con la hoja en blanco del escritor. Tachaduras, salpicaduras, arrepentimientos.

Huellas de palabras, de afirmaciones. Huellas de estilos y movimientos que ya forman parte de esa caligrafía universal. Rastro de la mano, rastro de uno mismo. Rastro que el gesto del movimiento de la mano imprime al pincel. El movimiento de la mano en la escritura da lugar a un sentido que no alcanza la palabra en su dimensión referencial

y que, sin embargo, está inscrito en el seno de la palabra misma. Expresa la carnalidad de su propio trazado, ese fluir expresivo del lenguaje, la sensualidad o la violencia que acompaña a cada una de sus letras, esa caligrafía que teje la pintura como una aguja de coser. El movimiento de la escritura precede a su significado: La pintura determina la imagen⁸².

3.4.- La mano, lugar de encuentro

La mano constituye un espacio que se abre a la conversación. Para estar con la pintura, hay que seguir el rastro de la mano, ya que la pintura es la encarnación de ese gesto interior que nos propone una nueva actitud ante el mundo. No se trata de imponerse como imagen exclusivamente visual, ya que es en el acto donde el hombre asimila la esencia del mundo. “La pincelada es realmente el vínculo entre el hombre y lo sobrenatural. La pincelada por su unidad interna, y su capacidad de variación, es una y múltiple; encarna el proceso por el cual el hombre que dibuja se suma a los gestos de la creación (el acto de trazar la pincelada corresponde al acto mismo que saca lo uno del caos, que separa el cielo y la tierra). La pincelada es a la vez aliento, el cielo-tierra, los diez mil seres, a la par que se hace cargo del ritmo y las pulsiones secretas del hombre”⁸³.

82 Cy Twombly, “La pintura determina la imagen”, en el catálogo de la exposición *Cy Twombly*, MNCARS, Madrid, 1987, p. 15

83 François Cheng, *Vacío y plenitud*, op. cit., p. 62



Philip Guston, *Paw*, 1968

Se trata entonces de un lenguaje que une pensamiento y acción, punto de encuentro de ambos que se da en esa mano que pinta. Esa mano que constituye un espacio que se abre al diálogo; un lenguaje que por su propia constitución interna lleva dentro de sí la semilla del movimiento. Es lo que podríamos llamar la encarnación del movimiento, (la pintura encarnada). Para *ver* una pintura habría que seguir el rastro que ha producido la mano, el gesto de la mano, siendo ese recorrido táctil lo que nos conduzca a una cierta actitud ante el mundo. La pintura ya no se impone exclusivamente de manera visual, piensa de otra forma incorporando nuevas estrategias del lenguaje que nos hablan de ese

presentarse como cuerpo. Esta independencia que asume la mano, y por extensión el pincel, no depende de otras fuerzas más que las propias de ese “vacío que todo lo llena”. La mano se adelanta ejecutando, a ciegas, marcas que darán testimonio de otro mundo (representación) no solo estético, sino en un compromiso político donde confluyen todos los valores. Sin este vacío, sin esta ceguera, no llegaríamos a situarnos en ese punto de partida de la pintura que nos presenta al mundo, en su representación, que nos reconoce como signo. “La pintura es de todas las artes, la única que integra necesariamente, históricamente, su propia catástrofe, y se constituye desde entonces como una huida hacia delante. El pintor pasa por la catástrofe, extingue el caos y prueba a salir de él”⁸⁴.

Es evidente que sin esta tensión lo vacío y lo lleno, entre el caos y el orden, entre el cielo y la tierra, no se produciría una pintura comprometida que sea capaz de decir. Este riesgo de saltar al vacío se ha de dar para que la pintura sea posible afuera, donde la pintura es a la vez objeto y sujeto, y donde en definitiva se da como cuerpo. El caos y el abismo se despliegan al máximo por allí donde corre la mano dibujando esa línea que no cesa de cambiar de dirección. Una línea que es trazo, no una línea de contorno; una línea que es táctil, no visual. Ese suelo horizontal que sustituye al horizonte visual. Una línea con cuerpo propio. “La desnudez de las muñecas confirma ese no saber cómo se hace la forma. Las muñecas de las manos constatan lo figurativo de su

84 Gilles Deleuze, “La histeria”, en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, op. cit., p. 58

voluntad de introducirse directamente con violencia y penetración en el sistema nervioso, la convocatoria a la modificación y distorsión en el proceso mismo”⁸⁵.

La mano ya tiene dibujado en su piel la intención de su trazo, lo que necesita decir. Al salir de la mano del pintor, el trazo ya viene configurado, casi podríamos decir por su propia anatomía; sentimos la anatomía del pintor contemplando su obra. Podríamos constatar la presencia del pintor, su fisicidad, en la analogía que se da entre ambos cuerpos. Nos encontramos en un punto clave de la relación de la mano que pinta con el ojo que contempla, que bien podría ser el ojo que pinta y la mano que contempla. Mirar con la mano, como si la pintura no dependiera de lo óptico. Aunque es obvio que la pintura entra por los ojos, estos se expanden por todo el cuerpo inmediatamente después de contactar con ella. El ojo ya no percibe una imagen concreta, sino que demanda a todo el cuerpo en el proceso de la percepción. Esta relación íntima entre el ojo y la mano rompe la concepción de que el ojo juzga y las manos operan. La mano no espera las ordenes del ojo, sino que se quiere a sí misma como protagonista de la imagen que resulta; hace que la forma, de esta manera, tenga una vida propia, transmitiendo la esencia de la imagen con más penetración.

85 Ángel Gabilondo, “El juego de la muñeca”, en *Muñecos*, Sileno nº2, Variaciones sobre arte y pensamiento, Madrid, 1997, p. 16

Deleuze distingue varios aspectos en los valores de la mano: lo *digital*, lo *táctil*, lo propiamente *manual* y lo *háptico*. Lo digital parece marcar el máximo de subordinación de la mano al ojo: La visión se ha hecho interior, y la mano se reduce al dedo, es decir, no interviene más que para escoger las unidades correspondientes a formas visuales puras. Sería como injertar líneas entre ellas, unidades mínimas sin capacidad de decir por sí mismas hasta no llegar a un conjunto que configure una imagen visual. Cuanto más está subordinada así la mano, más desarrolla la vista un espacio óptico ideal, y tiende a atrapar sus formas siguiendo un código óptico. Pero este espacio óptico, por lo menos en sus comienzos, presenta aún referentes manuales con los que se conecta: se llamarán táctiles. Esta subordinación rebajada de la mano al ojo, puede dar lugar a una verdadera insubordinación de la mano: el cuadro sigue siendo una realidad visual, pero lo que se impone a la vista es un espacio sin forma y un movimiento sin reposo que deshacen lo óptico. Se llamará manual a la relación así invertida⁸⁶.

No nos referimos entonces a lo que de narrativo hay en un cuadro, sino a su *hechura* derivada del proceso creativo, de la realización manual. Es la factura de aquel artista que a la manera de Francis Bacon responde a un impulso proyectando un trazo al azar que provocará a su vez un contenido mental destinado a servir de guía para la definición

86 Gilles Deleuze, “El ojo y la mano”, en *La lógica de la sensación*, op. cit., p. 83

de la imagen mediante añadidos y sustracciones de material cromático, aquí y allá, sin un orden previo. Un orden que sin embargo aparecerá en la epidermis final del cuadro⁸⁷. El arte se manifiesta al igual que la vida como un acto casual, una fuerza dispersiva. Y no hay de humano en ella sino el cuerpo: “el cuerpo es una gran razón, una pluralidad de sentido único, una guerra y una paz, un rebaño y su pastor. Instrumento de su cuerpo lo es también tu pequeña razón, hermano, esa razón que tú llamas *espíritu*, pequeño instrumento y juguete de tu gran razón. Dices yo y te enorgulleces de la palabra. Pero mayor es esa otra cosa en la que te resistes a creer- tu cuerpo y su gran razón, que no es yo de palabra sino yo de acción”⁸⁸.

3.5.- El ojo háptico: la ceguera del pintor

La vista descubre en sí una función de tocar que le es propia (y que no le pertenece más que a ella), distinta de su función óptica. Será entonces en esa función táctil del ojo, en donde el ojo va de la mano a abrazar la pintura. Es desde este lugar que se quiere hablar de la pintura, que no es otro que el lugar del pintor cuando pinta con los ojos

87 Pere Salabert, *Pintura anémica, cuerpo succulento*, op. cit., p. 14

88 [“Lo pone Nietzsche en boca de Zarathustra, y Rembrandt lo expone con palabras de Genet. La actividad artística vuelve desde su sueño de permanencia a la temporalidad de lo real en una escena que crea y recrea los valores”] *Ibid.*, p. 50

en tanto que toca con ellos. Un ojo háptico que actúa como un cuerpo que se despliega en el acto de pintar, trascendiendo así la pintura de lo meramente táctil y de lo meramente visual. Es en ese gozne en el que la pintura se da, en el que se pinta a sí misma, donde se da el giro de lo invisible a lo visible. Es esta la fuerza que anima al pintor en el instante en que su visión se vuelve gesto, cuando piensa en pintura. “La mirada del pintor, señala Merleau-Ponty, se pasea por el cuadro, ve conforme el cuadro se va haciendo, y no se sitúa fija en un lugar concreto. Es una mirada en movimiento y es una mirada manual. El enigma de la visión no es eliminado; es remitido desde el pensamiento de ver a la visión en acto. La visión del pintor ya no es una mirada hacia fuera, ni exclusivamente una visión física y óptica con el mundo. El mundo no está más frente a él por representación: es más bien el pintor el que nace en las cosas, venido a sí mismo de lo visible, siendo el cuadro finalmente *autofigurativo*”⁸⁹.

89 Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964 pp. 27-28 y 61-62



Philip Guston, *Head and bottle*, 1975

Riegl descubrió el vínculo que une lo óptico a lo táctil, puesto en evidencia mediante la noción de *plano háptico*: “Este plano no es el plano óptico cuya ficción nos sugiere el ojo en cierto alejamiento de las cosas, sino el plano háptico que nos sugieren las percepciones de lo táctil, porque de la convicción de la impenetrabilidad (táctil) depende también, en este estado de la evolución, nuestra convicción de la individualidad material. Considerado desde el punto de vista óptico, este plano es el

que el ojo percibe cuando se fija a la superficie de una cosa de forma que todos los contornos y sobre todo todas las sombras, que podrían traicionar un cambio de profundidad, desaparecen”.

Esta visión háptica nos remite a una pintura que reivindica su carácter plano (bidimensional), que acentúa su fisicidad al darse esta dimensión táctil del ojo. Es una pintura de fuerzas que pretende pintar la sensación, “cuyo sujeto es el sistema nervioso y cuyo objeto es el hecho que ha sucedido”⁹⁰. Pero este carácter plano no se refiere tan solo a su textura, sino a la fuerza que ejerce sobre el ojo, aplanando así su mirada, o no dejándolo ver, desbordando sus límites. “El hombre moderno encuentra su ritmo en las inmediaciones de la catástrofe, mediante la extensión de una potencia manual ilimitada e insubordinada al ojo: el ritmo es la materia y el material de la pintura”

La ceguera del pintor hará posible que la pintura no busque el afuera del movimiento, sino sus cifras secretas, ya que ella misma es movimiento. El pintor toca a través de la visión y todo lo que pinta es una respuesta a alguna cosa que se mueve en el fondo inmemorable de lo visible. Así la visión se desdobra en aquello sobre lo que reflexiona y en el momento en que se ejerce. Es este desdoblamiento de la visión lo que alimenta el flujo que empuja al pintor desde la acción a la reflexión, es definitiva a lo que le hace pensar en pintura.

90 J. L. Pardo, *Figuras y fondos; Deleuze ante la obra de Bacon*. CGAC, 1996

El arte ya no se debe ocupar de los efectos ópticos únicamente, ya que las imágenes mentales no son producto exclusivo de la visión. Proviene de la relación con otros sentidos, y si esta relación se perturba, se produce el olvido del mundo visible. Se quiere expresar esa alternancia entre lo visible y aquello que no lo es, pero que sí es audible, tangible,... Hay una relación de reciprocidad entre ver y no ver: “la ceguera se encuentra en el dispositivo de la próxima máquina de visión, y la producción de una visión sin mirada ya no es en sí misma más que la reproducción de una intensa ceguera; ceguera que se convertirá en una nueva y última forma de industrialización: la industrialización de la no mirada”⁹¹.

Ver verdaderamente la pintura es siempre una victoria efímera y milagrosa de su invisibilidad, que es su estado permanente. La abstracción ha ahuyentado a esa parte de la historia del arte que dependía de la descripción literaria. La escritura contemporánea alrededor de la pintura se convierte ante todo en una práctica del ojo ciego y cegado. La figura pierde su estatuto lógico de objeto, pasando a ocupar su lugar la propia pintura, el cuadro como objeto. Exterior e interior mantienen una mutua relación deductiva. Es por tanto la imagen de una completa clausura: “El propio esquema es asimismo una imagen de pura inmediatez y de absoluto repliegue sobre sí (prescinde de la narración; captura la lógica del arte moderno en su propio terreno, el de los términos de la visión. Nos ofrece la lógica bajo la forma de transparencia, simultaneidad

91 Paul Virilio, *La máquina de visión*. Cátedra, Madrid, 1989

e inclusión en un marco”⁹². Se produce entonces una extensión de la visión hasta los mismos bordes del cuadro, un aplanamiento del mismo y una toma de conciencia de su propia cuadratura como objeto. Los dos planos (el del plano de la retina y el propio plano del cuadro) pasan a ser considerados isomorfos. Las leyes del primero generan la lógica y la armonía del segundo, e indiscutiblemente cada uno de estos campos, el retiniano y el pictórico, está configurado como un plano. Sin una figura que destaque sobre un fondo no hay visión, y es en esta ceguera en la que entra una gran parte de la pintura contemporánea, en eso que Virilio llama la industrialización de la no mirada, el *minimal*.

Esta ceguera del pintor será la que haga posible que la pintura ya no busque fuera una excusa en la que darse, sino que buscará sus cifras secretas, siendo ella misma movimiento. De esta manera la visión se desdobra por un lado en una visión sobre la cual reflexiona, y por otro en una visión que tiene lugar en el momento que se ejerce. Es este desdoblamiento de la visión lo que alimenta el flujo que anima al pintor desde la acción a la reflexión, en definitiva, a lo que le hace pensar en pintura. La hipótesis de la no mirada como nueva forma de industrialización nos lleva a una profunda reflexión, en cuanto que el arte se va desplazando hacia una posición hermética, que le cierra en su propio hacerse. Un arte que no necesita ser mirado, pero que necesita ser

92 [“El no-fondo modernista es un campo en el que el plano posterior ha sido remontado a la superficie de la obra para coincidir perfectamente con su plano delantero, un plano que, desde ese momento, la obra ingiere como figura...”] Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, op. cit., pp. 29-31

escuchado; de esta manera en la pintura el color se vuelve incoloro, no es en sí mismo sino que es relación diferencial con lo otro. El color es mancha, es color en un sentido háptico, o mejor dicho, es en lo háptico donde el color tiene sentido. Como diría Valéry “el color es lo que recubre los cuerpos visibles, es su piel”. La pintura al no ser ya retiniana, abandona esa idea de color como percepción visual, no mira simplemente un objeto coloreado.

Wittgenstein apunta en sus *observaciones sobre los colores* que nos hace falta algo más: “es preciso gramaticar y hacer más cosas. Y esta gramaticalización sí podría venir de esta tendencia de la pintura a no dejarse ver, o mejor dicho a no querer ser vista. De ahí que crea que sea ocioso e inútil para la comprensión de la pintura, hablar de los caracteres de los colores de manera individual. Cuando se piensa en ello, realmente pensamos sólo en usos especiales. Que el verde como color de un mantel tenga ese efecto, el rojo aquel,... no nos permite inferir nada respecto a sus efectos en un cuadro”⁹³.

¿Se trataría entonces de deshacer el color-forma? ¿Quiere esto decir que aquello que no está presente de forma visible es más importante que aquello que lo está? Sería como un signo que rechaza significar; juegos formales del lenguaje que desembocan en las tesis formalistas de Greenberg, en oposición a la pintura de acción que anunciaba Rosenberg.

93 Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 46

Así como esta última tesis nos llevaría a deducir que lo que sobra es la pintura (como objeto), en el formalismo sólo hay pintura, y no hay nada más que lo que puede significar la pintura por sí misma. Es entonces cuando se refugia en el objeto que es: en la pintura de campos de color. La repugnancia de Greenberg a interpretar el significado de una obra de arte, a comentar las supuestas interpretaciones que deriven de ella, o de la psicología del artista; a experimentar sus propias posiciones más allá de un cierto punto, constituye quizás, una defensa en contra de su propia metafísica, indicando que son cosas que no pueden ser dichas, o no tienen necesidad de serlo, y que es suficiente con sugerirlas.

3.6.- La piel de la pintura: la aplicación frente a la acción

El pintor Robert Ryman afirma que la composición aparece en el momento que cesa de pintar. Él no construye formas, es como si dejara a la pintura que ella misma dictase las leyes que rigen el cuadro ⁹⁴. Ya no hay imágenes, de repente todo aparece y la pintura se convierte en espesor, grano, en piel que surge como color. El blanco actúa como una piel, y es esa piel la pintura misma. Se deriva una intención de mostrar la pintura tal y como es, sin ninguna referencia exterior, únicamente

94 Jean Frémon, R. Ryman: *Le paradoxe absolu*. L'Echoppe, Paris, 1991

importa el presente del acto de aplicación de la pintura, reforzando ese seguimiento táctil en nuestra percepción. Lo que vemos es la desnudez del gesto, pero de un gesto que sirve a la pintura y no al pintor; pintar es una cuestión de aplicación, más que de acción. En contra de la idea sobre la abstracción como un ejercicio de retórica afirmativa (Rosenberg), Ryman la entiende como un problema de sintaxis material. “ lo que la pintura tenía que declarar era su propio ser, y lo declaraba mejor en tonos medidos”



Robert Ryman, *Sin título*, 1959

Cuando Ryman afirma que la composición aparece justo en el momento que cesa la acción de pintar, ya alude a la participación del cuerpo en el acto de pintar, es el cuerpo el que pinta, es el cuerpo el que es atravesado por la acción de pintar. De ahí que sus cuadros puedan incluirse en el terreno de una actitud fenomenológica, en donde lo que se perciben son las fuerzas, un diagrama de sensaciones, una lógica de la sensación. Esa imagen que nos sorprende, pero que a la vez intuíamos desde una cierta lógica de actuación y que era necesario realizar. Una imagen devenida en cuerpo que a su vez nos convoca a ese otro cuerpo que la ejecutó, el cuerpo del pintor, lo diferente.

Una imagen que no nos habla de otra cosa que de la sensación de pintar, en donde la ejecución es aplicación y la aplicación, ejecución: pues el contenido no se opone a la forma, sino que tiene su propia formalización, el polo mano-herramienta, o la lección de las cosas. Pero sí se opone a la expresión, en la medida que también ésta tiene su propia formalización: el polo rostro/lenguaje o la lección de los signos. Precisamente porque tanto el contenido como la expresión tienen su forma, nunca se puede asignar a la forma de expresión la simple función de representar, de describir o de constatar un contenido correspondiente⁹⁵. Será entonces esa primera aplicación de la pintura su propio cuerpo, su matriz, como esa primera capa que soportaba a la manera de una cama, esa pintura muerta (*dead painting*), en los orígenes de la pintura al óleo,

95 Gilles Deleuze/ Félix Guattari, *Mil mesetas*, op.cit., p. 90

y que iba siendo sucesivamente sepultada por una serie de capas, para reencarnarse finalmente en lo visible de esa piel última, primera, que hace visible, eso invisible. Es la primera intervención en la superficie de la tela la que nos importa como flujo, como acoplamiento de nuestro cuerpo al cuerpo de la pintura, “la máquina ya está ahí presente, y siempre funciona produciendo rostros o paisajes, incluso los más abstractos”⁹⁶.

¿Dónde queda el cuerpo del pintor? Parece ser que se ha producido un desplazamiento hacia el cuerpo de la pintura. Al pintor ya no le es necesario referirse a su cuerpo: su cuerpo ya es el cuerpo de la pintura. Aunque de la acción hayamos pasado a la aplicación, esta aplicación no deja de ser ejecutada en un tiempo presente, y en un cuerpo presente, siendo la mano del pintor la que aplica la pintura haciendo que fluya directamente de su cuerpo. Para ello debe venir alimentada de un gesto interior; la pintura como acción del pintor dependerá del momento justo de su ejecución: “El vacío obra en todos los niveles del cuerpo cuando se caligrafía o se pinta. En cada nivel, lo lleno, una vez maduro, cede al vacío en el siguiente orden: los miembros inferiores, los miembros superiores, la parte izquierda del cuerpo, la parte derecha del cuerpo, el hombro derecho, el brazo derecho, la muñeca, los dedos, el pincel... El vacío tiene doble efecto, gracias a él la fuerza de la pincelada penetra en el papel hasta calarlo; también gracias a él, en la superficie del papel, todo se anima movido por el aliento”⁹⁷.

96 Ibid., p. 178

97 François Cheng, *Vacío y plenitud*, op. cit., p. 67

“La intuición se impone como visión, en ese ver con las manos, como una visión instantánea. Se concibe que el tacto ofrece el equivalente, en la medida que restringe la representación mediata a la puntualidad del contacto inmediato”⁹⁸. Y será en ese contacto inmediato de donde surgirá esa línea latente en la pintura. Ya no líneas de contorno en un sentido óptico. Sino como sistema de nervios que actúan como eje de actividad o pasividad carnal. Figurativa o no figurativa, la línea no es más imitación de las cosas. El ojo ya tiene problemas para localizar los aspectos centrales, y se ve empujado más directamente a tratar toda la superficie del cuadro como un solo e indiferenciado campo de interés, que a su vez nos lleva a sentir y juzgar el cuadro de un modo más inmediato, en términos de su unidad general.

La pintora Susan Rothenberg nos narra su experiencia: “Mi propósito de crear nuevas formas que reemplacen el cuerpo humano y alejarme de un tipo de pintura realista, hace que mis cuadros sigan siendo muy viscerales. Quería plasmar en el lienzo un cuerpo humano liberado de sus confines anatómicos. Aunque soy consciente de la posición que ocupa mi cuerpo en el espacio, me resulta difícil explicar el lenguaje del cuerpo que utilizo. Muchas de mis obras se ocupan de la orientación del cuerpo en relación con mi propia orientación física. Esto afecta tanto a la percepción del espacio, como al proceso mismo de trabajo”⁹⁹.

98 Daniel Giovannangeli, *Descartes y el enigma de la visión*, (Artículo publicado originalmente en *La Part de l’Oeil*, Dossier nº4, Paris, 1988, p. 45)

99 Susan Rothenberg, *Catálogo MNCARS*, Madrid, 1986



Susan Rothenberg, *Arms + Paws*, 2005

La visión no es la metamorfosis de las cosas mismas en su visión, la doble pertenencia de las cosas al gran mundo y aun pequeño mundo privado. Es un pensamiento que descifra estrictamente los signos dados en el cuerpo, es en el propio cuerpo donde reside el signo. La obra es ella misma la señal. Esta dialéctica del cuerpo, ese goce estético como un *autogoce* objetivado: “gozarse estéticamente es gozarse a sí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectándome en él”. (Este goce se da cuando las tendencias naturales del propio cuerpo, en cuanto a su actividad autónoma, coinciden con la actividad que me pide ese objeto sensible. Eso que nos reclama la pintura es nuestro cuerpo) EN LA OBRA DE UN ARTISTA ES SU CUERPO LO QUE SE ADQUIERE¹⁰⁰.

100 Roland Barthes, “Non multa sed multum”, en *Cy Twombly*, Karsten Greve, Paris, 1993.

3.7.- Conclusiones al capítulo 3

Esta intersección entre el sujeto físico de la acción, el pintor, con el objeto de la visión, deviene en una corporeización de la pintura. El contenido de la obra es su propio hacerse, apoyado en un atisbo de algo que ha sido provocado por la experiencia vital del artista, todo lo que respecta a su cotidiano. Deducimos del capítulo en el que tratamos el concepto de acción en la que el cuerpo del artista está involucrado, huellas evidentes en esa danza del pintor que se dejan ver en el esquema compositivo de sus obras. Detectamos en las composiciones ortogonales de Piet Mondrian, una influencia de esa actitud del pintor con respecto al espacio como salón de baile. Bailar, para él era una ocupación muy seria, bailaba con gravedad con la cabeza mirando hacia arriba y dando pasos estilizados.

El cuadro pasa a ser el escenario donde se actúa, un diagrama bien definido de perpendiculares. Posteriormente, en la pintura llamada de acción, se produce una desterritorialización del lugar del cuadro, pasando del horizonte vertical al suelo horizontal. La relación que las pinturas de goteo de Jackson Pollock mantienen con la gravedad, no coincide con la visualización que la imagen pictórica ofrece de nuestros

cuerpos erguidos. Desde la óptica de los psicólogos de la *gestalt* eran una especie de desintegración molecular sin dirección alguna. Lo que queda es exclusivamente la huella de una acción. De Kooning también se nos presenta como un bailarín extasiado, facilitando sus movimientos al mismo tiempo que dibujaba, concentrándose interiormente, con los ojos cerrados, en el cuerpo. Dibujaba movimientos de danza evitando el ojo, de tal manera que no se inhibiera el órgano más físico, la mano. Barnett Newman pintaba para tener algo que mirar, no partía de ninguna imagen previa, así que su mirada necesita de todo el cuerpo para hacerlo visible, hacer salir del cuerpo una forma nueva. En el mismo Marcel Duchamp, percibimos una cierta preocupación por su cuerpo; todas sus acciones van dirigidas a intercambiar su cuerpo con el de la obra, aunque evite la potencialidad propia del movimiento, para darlo todo en el acto, ya más propio de la representación. Pintor y espectador se dan cita en el juego de travestismo con la obra. Del pintor Per Kirkeby se concluye el paralelismo que se da entre la mano elocuente, la mano entonación con la mano como impulso expresivo en la pintura; el gesto interior se hace palabra por medio del habla, que como la mano, dibuja con gestos en el aire. Cy Twombly nos confirma ese movimiento de la mano en la escritura, que expresa la carnalidad de su propio trazado. El movimiento de la escritura precede a su significado: la pintura determina la imagen. Susan Rothenberg se preocupa por crear formas que reemplacen al cuerpo humano, liberándolo de sus confines anatómicos, haciendo que

sus cuadros resulten muy viscerales. Para ello muchas de sus obras se ocupan de la orientación del cuerpo en relación a su propia posición en la ejecución de la obra. Una vez ejecutada la pintura no hay nada que ver, es como si el cuadro se hubiera llevado consigo todos los órganos de la percepción. El artista, expulsado de la obra, se sume en una profunda ceguera, la misma que le ha guiado en la ejecución de la obra. Al igual que no somos capaces de visualizar nuestro propio cuerpo en su totalidad, de la misma manera nos falta la distancia suficiente para reconocer aquello que acabamos de hacer.

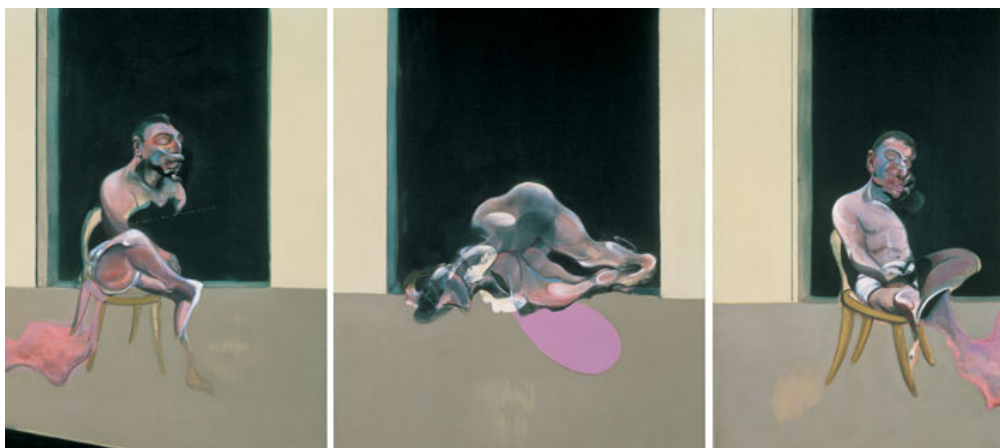
4. EL SUJETO DE LA PINTURA

4.1.- El inconsciente háptico

Este esquema que nos traza la pintura moderna, en el que todo se da de manera inmediata, captura la lógica interna del arte en los términos de la visión. El propio esquema es asimismo una imagen de pura inmediatez y de absoluto repliegue sobre sí. Prescinde de la narración y nos ofrece esa lógica bajo la forma de transparencia, simultaneidad e inclusión en un marco. Pero como hemos visto hasta ahora, y más específicamente en el caso de Bacon, no solamente el cuadro es una realidad aislada, un hecho, sino que la propia figura está a su vez aislada en el cuadro. Con esta evidencia el pintor niega el posible carácter narrativo de la pintura si formara parte de una escena compartiendo espacio con otras figuras. Así tenemos que en el retrato de una sola persona el sentido abstracto de la pintura se acentúa paradójicamente desde la figura.

La pintura no tiene ni modelo que representar ni historia que contar. Se trata pues de aislar la figura, como señala Deleuze: Lo figurativo (la representación) implica en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone que ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes en un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada uno su objeto. La narración es el correlato de la

ilustración. Entre dos Figuras siempre se desliza una historia o tiende a deslizarse, para animar el conjunto ilustrado”¹⁰¹.



Francis Bacon, *Triptico*, Agosto 1972

Esta situación le lleva a Bacon a presentar sus obras en forma de trípticos, por la imposibilidad de representar un conjunto de figuras dentro de cada panel, rompiendo de esta manera toda posibilidad de narración. El pintor sólo está atento al cuidado de sí, está concentrado en las fuerzas del acto pictórico, por lo que sacrifica lo figurativo por lo corporal, en definitiva por la sensación: “Pensando en ellas como esculturas, en la manera en que podría hacerlas mucho mejor en pintura, se me ha ocurrido de repente. Sería una especie de pintura estructurada en la que las imágenes surgirían, por así decir, de un río de carne. Esta idea lleva un sonido terriblemente romántico, pero yo lo veo de manera muy formal... espero ser capaz de hacer figuras surgiendo de su propia carne...”¹⁰².

101 Gilles Deleuze, “El redondel, la pista”, en *Francis Bacon, Lógica de la sensación*, op. cit., p. 14

102 David Silvester, *Entrevistas con Francis Bacon*, p. 34

La pintura debe arrancar entonces a la figura de lo figurativo. Sería el punto de intersección donde *lo figural* y *lo abstracto* se tocan, ese lugar que proporciona figura desde la abstracción y que a la inversa nos produce una sensación abstracta desde la figura. Estaríamos hablando de una pintura que late desde el pulso del acontecimiento, y que no olvida el cuerpo de la acción que la produjo. Si la pintura no tiene nada que narrar a pesar de todo algo transcurre, algo que define el funcionamiento de la pintura. Desde el principio, la figura es el cuerpo, que hace un esfuerzo sobre sí mismo para convertirse en figura. Ahora es el cuerpo donde algo transcurre, por donde corre la pintura. Todo el cuerpo está recorrido por un movimiento intenso que devuelve a cada instante la imagen real sobre el cuerpo para constituir la figura.

Bacon declara en sus conversaciones que no le gusta pintar a los muertos, ni a gente que no conoce, puesto que no son de carne; y a los que conoce no le gusta tenerlos a la vista. Prefiere una foto presente y un recuerdo reciente. Eso le confiere al acto pictórico una actitud de reclamo. Le permite trabajar completamente solo, concentrado en las fuerzas y sin interferencias externas. Bacon no quiere saber lo que va a pasar, y espera únicamente que la respuesta se la dé la pintura. Va a hacer cuerpo con ella. Va a trascender la instantánea fotográfica a través del impulso de la carne. Esa fotografía le trae la presencia de la persona como sensación, algo que no podría traerle la imagen de un desconocido. De ahí ese carácter de retrato que adquiere la pintura de Bacon, aunque

su compromiso es con la figura que encierra a la pintura, metamorfosis del cuerpo en pintura. Podríamos expresar esta metamorfosis como lo hizo Bataille: “impulso primario hacia la autorrepresentación del hombre como algo bifronte, encarado simultáneamente hacia abajo y hacia arriba. De este modo lo primordial, lo originario, la fuente, se mantiene como algo irremediablemente difuso”¹⁰³.

Pasar, entonces, de ser figura sobre fondo a ser fondo sobre fondo, donde se borran los contornos. “El cuerpo se deshace, duplica el espacio que le rodea para ser poseído por sus mismos alrededores. Es la posesión la que reproduce una réplica que, en realidad, constituye un desvanecimiento de la figura”¹⁰⁴. La propia sombra escapa del cuerpo para crear más cuerpo. Todo sucede de manera inmediata, como una película de un solo fotograma en la que la escena nos arrolla, nos metamorfosea como a Acteón. El cuerpo está por todas partes gracias a la figura en que deviene. Ese cuerpo *resurrecto* en el cuadro que ha perdido su sexualidad al transformarse en figura, un principio representacional limpio y ajeno a la caducidad, reivindicará su carne (viva), como escribe Goethe al finalizar el Fausto: *Aún nos queda, ¡oh dolor!/ Un vestigio terreno; / Aún hemos de cargar con él, con ese peso; / Y aunque fuera de alabastro sería igual; / De impureza no estaría del todo exento.*

103 Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, op. cit., p. 165

104 *Ibíd.*, p. 167

4.2.- Lo *figural*

Deducir, entonces, que el significado de la pintura tendrá que hallarse en la separación y la integridad simultáneas de la figura y el fondo; diferencia y simultaneidad. Lyotard nos arroja luz al comparar el inconsciente como figura matriz que se comporta como una amalgama. “Si la matriz es invisible, no es porque surja de lo inteligible, sino porque reside en un espacio que se halla allende de toda inteligibilidad y que rompe radicalmente con las reglas de la oposición [...]. Su propiedad característica es con-tener muchos lugares en uno, formando juntos una amalgama de elementos incompatibles. Ahí radica el secreto de lo *figural*: La transgresión de los intervalos constitutivos del discurso y la transgresión de la distancia constitutiva de la representación”¹⁰⁵. Esta transgresión es la que lleva a cabo la pintura de Baselitz, de raíz existencialista, y que una y otra vez se está preguntando por la crisis de la representación. Su pintura nos impulsa desde lo *figural*, ya que no hay historias que contar, y a su vez nos lleva a que la inversión de las figuras sobre el fondo, o lo que podría ser la inversión misma del cuadro, nos potencien esa idea de abstracción que viene dada por la figura. Figura que huye de lo figurativo, discontinua y transgresora.

¹⁰⁵ Lyotard, *Discourse, figure*. Paris, 1971, p. 349 (citado por Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, op.cit., p. 225)

Toda la voluntad plástica de Baselitz parece tener como objetivo, señala Antoni Marí, romper la convencionalidad de la representación figurativa, evidenciándose una dramática fricción con la realidad; “la expresión de este roce dramático que *conmueve* hasta la mínima parcela de la existencia y que, sobre todo, afecta la representación de esta realidad por la turbación que provocó en su sensibilidad y en su ánimo”¹⁰⁶. Todos los elementos que configuran su obra confirman una visión trágica de la vida. La misma técnica elemental y descuidada que constituye unas formas que, como vísceras abiertas, no tienen un perfil definido, sume al espectador en un “incómodo desasosiego” desde el cual se ve en la necesidad de dar forma a lo que en la tela está sugerido. La pintura nos convoca a su constante renacer, se hace cuerpo con y en el que la contempla. “El tema es el soporte que mantiene a esta fuerza expresiva, sin embargo el tema es subsidiario, a pesar de que la fuerza de la expresión no puede manifestarse sino a través del tema”¹⁰⁷. Es el *impulso* el que gobierna la forma de actuar en su pintura, los movimientos rápidos y entrecortados nos mantienen en una actitud de inestabilidad, dibujándonos el drama de la acción. Una fuerza que hace que se inscriba a perpetuidad en nuestra retina todo ese movimiento de la mano, ese gesto que nos conmueve.

Uno imagina al pintor peleándose con la pintura invitándonos al combate. La figura se extiende hasta los bordes ocupando toda la

106 Antoni Marí, “El dolor como vía de conocimiento”, en *Georg Baselitz*, Fundación La Caixa, Madrid, 1990, p. 17

107 *Ibid.*, p. 17

superficie del cuadro, confiriéndole una gran cohesión estructural. Se adhiere de tal modo que evidencia la superficialidad de la pintura, su *bidimensionalidad*, más cerca de la abstracción *postpictórica* que del expresionismo abstracto. No hay más que lo que vemos: “las rupturas con la práctica del pasado que han creado una práctica moderna son tan válidas e ineludibles para él como pueden serlo para Robert Ryman o Frank Stella. Un artista es alguien que reconoce en una forma ya existente la posibilidad de una forma totalmente distinta; la nueva forma adquiere entonces su autonomía a expensas de la forma antigua¹⁰⁸.



Georg Baselitz, *Cena en Dresde*, 1983

108 [“Invertir el motivo no era solamente una invención sino también un evidente artificio. Al apartar el centro de gravedad natural y modificar la posición en el espacio del mismo de tal forma que no aparezca en el plano del cuadro, la pintura se transforma voluntariamente en una construcción. El motivo ha perdido su identidad y ha adquirido una nueva, la de pintura y únicamente pintura. Una dimensión abstracta que no existía antes aparece ahora en la pintura. El cuadro mismo se ha convertido en un objeto artificial que puede manipularse a placer”.] Rudi Fuchs, “Baselitz, pintura”, en *George Baselitz*, op. cit., p. 23

Para el artista el proceso pictórico es eminentemente abstracto de principio a fin, pues en realidad no ve hasta que se coloca en el plano del espectador, cuando la obra está acabada. Esa relación con lo no visible en el acto de pintar por parte del pintor, dota a la pintura de una mirada propia autónoma que le guía, y por lo tanto de un cuerpo también propio. Se trabaja pegado a la superficie en estrecha relación con el fluir de la pintura, “donde los colores se tocan, donde la imagen brota como una aparición mágica, como un cartógrafo que dibuja pacientemente el contorno del terreno”. Este objetivo, si se puede llamar así, del artista contemporáneo es convertir el lenguaje en una presencia física, no se trataría tanto como estamos viendo en esta tesis del lenguaje del cuerpo, sino, como hemos iniciado el argumento de nuestro trabajo, del cuerpo del lenguaje, esas “aprehensiones intelectuales de la carne” que llamó Artaud. Para él el arte y el pensamiento son acción, acción que para ser auténtica, ha de ser el resultado brutal de experiencias vividas en la propia piel, “gritos intelectuales procedentes de su cuerpo; hay una mente en la carne, una mente rápida como el rayo”¹⁰⁹.

El lenguaje ha dejado de ser referencial, y todo cuanto describimos sólo llegaremos a conocerlo mediante otras descripciones. Es más lo que intenta el lenguaje es hacer presentes las cosas, *cosificarse*, generando indefinidamente más y más lenguaje. ¿Y si lo que verdaderamente nos mueve a hacer es el lenguaje? ¿No es acaso nuestro cuerpo otra cosa ya

109 Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1978, p. 19

que lenguaje? “Sólo podría haber lo innombrable; no me refiero a nombres, sino a nombres sin referentes... el mundo también muere, groseramente nombrado. Todo cuanto sé es lo que las palabras saben, y lo inerte, y eso redondea una bonita cantidad, con un principio, un medio y un fin, como en la frase bien construida y la larga sonata de los muertos”¹¹⁰.

En su extenso ensayo sobre la pintura de Baselitz, Kevin Power concluye que el diálogo constante que este pintor entabla con su complejo proceso de creación le ha llevado a que sea la propia forma la que genere contenido, donde la revelación de sus ritmos nos lleva a la imagen, la imagen al conocimiento, y el conocimiento al constructo. “Todo acto es un canto a la dialéctica”. No es en la representación de la realidad donde reside la fuerza del arte, sino en su actuación *cinética*. La verdad es, literalmente, lo que ocurre. La figura humana ha sido y aún es, el elemento organizador esencial de la danza, por lo que podríamos decir que es en el acontecimiento donde sucede la pintura, donde reside su verdad, en su propio correr. Pintar en gerundio, *painting*, llegar más allá de lo que hay gracias a la pintura. “Cuando se pinta un cuadro, hay

110 S. Beckett, *Molloy*, Grove Press, Nueva York, 1955, p. 41. Citado por Kevin Power, “Ornamento existencial”, en *George Baselitz*, op. cit., p. 61 [“Oímos de Nuevo ecos de las pesadillas de Artaud, de la paranoia y la esquizofrenia. Esta obra (se refiere a *mujer en la playa*, 1982) nos lleva a las figuras traumatizadas que yacen agarradas a la cama buscando protección psíquica, víctimas del vacío. Son figuras rígidas, miserables, que viven sus propias pesadillas y se constituyen en forma de pregunta... Las convencidas afirmaciones de Baselitz siguen un proceso de eliminación y un protocolo de reducción, como si definir el mundo significase vaciarlo. Como si únicamente el sufrimiento de ser despertase todas las facultades del hombre. Frente al silencio de los muertos, el silencio de los vivos que agonizan. Aquí se oye al Molloy de Beckett hablando obsesivamente consigo mismo.”]

que poner al pintor en una posición que le permita pintar un cuadro. Y entonces el pintor ha de llegar a ese punto en el que le hace justicia a su sentido de la composición. Ha de examinar, explorar, hasta llegar a su propia organización y a pintar un cuadro que no se ha pintado antes. Debe percibir en la obra su propio ser. Hecho esto, deja de sentir la ambición de corregir la realidad. Pasamos a trabajar con la ilusión”¹¹¹.

4.3.- Formas de la exterioridad: el problema de la expresión

La ilusión de *sentir* una y otra vez el propio cuerpo por medio de la figura, sin narración que se interponga. Hacerse sentir, pero ¿cómo hemos de entender esta expresión que conjuga las dimensiones operativa, receptiva y reflexiva?

Mario Perniola nos abre estos interrogantes y propone lo siguiente: “Por encima de todo, es obrar sobre uno mismo para salir de la impasibilidad metafísica y del dualismo entre actividad y pasividad. El sentir implica la voluntad de sentir: la sensibilidad, la afectividad y la emotividad no son comparables a una materia inactiva que se plasma de una forma ideal e inmaterial. Aquellas nacen de una decisión, se afianzan con la práctica, comportan un trabajo sobre uno mismo que significa

111 Kevin Power, “Ornamento existencial”, en *Georg Baselitz*, op. cit., p. 69

precisamente ejercicio”¹¹². Este trabajo sobre uno mismo nos arroja más luz sobre nuestra posición ante la pintura. Si pensar es recibir lo que llega de fuera, lo que se nos presenta como extraño, hacerse sentir es ofrecerse para que algo pueda encontrar en nosotros una posibilidad de estar en el mundo. La experiencia de hacerse sentir equivale a un darse, a un entregarse para que a través de nosotros lo otro, lo diferente se vuelva realidad, acontecimiento.



Philip Guston, *Couple in bed*, 1977

112 Mario Perniola, *Del sentir*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 129

Se produce, entonces, una subordinación del pensar y el hacer al sentir, capaz ahora de conferir a los pensamientos y a los actos una dimensión real que ya no pueden alcanzar por sí solos. La experiencia más inmediata e íntima es la de nuestro cuerpo, no ya como espejo, sino como la posibilidad de una metamorfosis de quien disuelve su cuerpo en el reflejo de lo externo. Pensemos en las pinturas de Philip Guston, en las que su cuerpo se metamorfosea en los objetos que le rodean, todo lo que pinta lo siente como una parte de sí, no de manera especular, sino proyectado en ese horizonte afectivo donde lo pasado y lo futuro poseen el carácter de lo ya sentido con independencia de los contenidos.

Hegel atisba esta posibilidad de la pintura en donde asume aquello cuya representación puede procurar por medio de la figura exterior: “Ello es la concentración del espíritu en sí, cuya expresión le está negada a la escultura, mientras que la música a su vez no puede pasar a lo exterior de la apariencia de lo interno, y la poesía misma sólo puede ser una intuición imperfecta de lo corpóreo. La pintura en cambio todavía es capaz de asociar ambos aspectos: puede expresar en lo exterior mismo la plena intimidad y tiene por tanto que tomar como contenido esencial la profundidad rica en contenido del alma y asimismo la particularidad del carácter y de lo característico profundamente impresa; la intimidad del sentimiento en general y la intimidad en lo *particular*, para cuya expresión, acontecimientos, relaciones y situaciones no deben aparecer meramente como explicación del carácter individual, sino que la particularidad específica debe mostrarse

como profundamente *incisa*, enraizada en el alma y en la fisonomía misma, y como totalmente asumida por la figura externa”¹¹³. Esta responsabilidad de la figura de asumir en su propia piel ese doble carácter de espejo y proyección, es la que implica un determinado cuerpo en la pintura, ya que actúa a su vez como espejo de la intimidad del pintor, así como de la realidad circundante, y se proyecta de la misma manera que el pintor se proyectó en ella sobre el espectador, que se siente mirado, tocado.

Este desplazamiento del sentir, que se da cita en el cuadro procura esa exterioridad de lo íntimo que se hace común en la intemperie del lenguaje. “Nuestra época es estética porque todo lo que en ella es real debe marcarlo a fuego el punzón de lo ya sentido, porque lo sensible y lo afectivo se hacen valer como algo ya preparado y elaborado que solamente reclama ser aceptado y reproducido”¹¹⁴.

La experiencia del arte constituye el punto de referencia fundamental de este modo de sentir, en donde el sujeto es desplazado en beneficio de la pura experiencia de la forma. La fuerza del sentir se concentra en la esencialidad del contemplar, pero a su vez aquello que contemplamos debe asumir el

113 G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 595

114 [“Una prueba clara de la distancia que nos separa de la época de Hegel es que el sentir, hoy el lugar por excelencia de la sociabilidad y de la realidad, era menospreciado por el autor alemán porque apartaba al individuo de la comunidad de la razón y lo recluía en su aislada particularidad. Sin embargo el hecho de que este cambio coincidiera con el proceso de extrañamiento, uno de los ejes de su filosofía, nos revela que nadie, ni los contrarios a la desmoralizante vacuidad del nihilismo ni al pedante y quimérico academicismo de la hermenéutica, pueda dejar de tomar a Hegel como el punto de referencia cardinal de un pensar cuyo fin esencial es la comprensión de los procesos históricos”.] Mario Perniola, *Del Sentir*, op. cit., p. 41)

presente de los acontecimientos y no quedarse aislado en las pulsiones vitales de la interioridad, sino abrirse al tránsito continuo que permite que las cosas nuevas reemplacen a las viejas. Sólo así se podrá mantener ese lugar de encuentro como algo vivo; ¿Formas de la exterioridad?

La forma es por lo tanto siempre forma de una idea que tenemos... Basta con tener una idea verdadera para que ella se reflexione, y reflexione su potencia de conocer. Pero ¿en qué consiste esta reflexión? se pregunta Deleuze: “La forma no se opone al contenido en general. El ente formal se opone al ente objetivo o representativo: la idea de la idea es la idea en su forma, independiente del objeto que representa”¹¹⁵. En su tesis doctoral, Deleuze nos plantea el problema de la expresión como parte fundamental del conocimiento, y no solo como se podía pensar hasta ahora como un problema exclusivo del ser, de la naturaleza. La expresión se nos abre como potencia para aprehender, en donde “la idea verdadera es desde el punto de vista de la forma, la idea de la idea; y desde el punto de vista de la materia, la idea adecuada. Al igual que la idea de la idea se define como *idea reflexiva*, la idea adecuada se define como *idea expresiva*.”¹¹⁶.

Una idea no tiene por causa el objeto que representa; al contrario representa un objeto porque expresa su propia causa. Hay pues un contenido de la idea, contenido expresivo y no representativo que

115 Gilles Deleuze, *Spinoza y el problema de la expresión*, Muchnik, Barcelona, 1996, p. 125

116 *Ibíd.*, p. 127

remite solamente a la potencia de pensar. Pensemos entonces la pintura como potencia de pensar, portadora de ideas que se adecuan a su forma mediante la expresión, una cierta demostración en el acto de la manifestación de lo que no es visible, y así mismo la mirada bajo la que cae aquello que se manifiesta. Podemos llamar así al conocimiento expresión, si consideramos la representación como manifestación. Giorgio Colli nos advierte que “lo oculto sólo puede ser expresado, no se puede nombrar ni tan siquiera como sustancia. La representación es un dato, la expresión es una hipótesis, una interpretación justificada por el mecanismo primigenio de la memoria, su producto está condicionado por la persistencia. Recorremos el camino de la expresión en una extensión con respecto a la forma y a las dimensiones de la apariencia, desde el nivel de la intuición hasta la esfera ascendente de la abstracción”¹¹⁷.

4.4.- El ornamento: la imagen plásmica

Utilizar la pintura de forma expresiva es uno de los intereses fundamentales del grupo de pintores que trabajaron en torno al llamado expresionismo abstracto, que más que un grupo o escuela, fue la actitud de un grupo de artistas, la mayor parte de origen europeo, que arrastraba la tradición pictórica del surrealismo pero que evolucionan hacia

117 Giorgio Colli, *Filosofía de la expresión*, Siruela, Madrid, 1996, p. 47

conceptos no ya narrativos, sino más bien metafísicos. “El surrealismo es un *flashback* del realismo, escribe Barnett Newman, al insistir en que el nuevo tema del mundo onírico era el valor más importante de la pintura, que los elementos plásticos eran de escasa importancia. Los surrealistas aceptaron una pintura superficial y unos recursos pictóricos académicos. Se desarrolló una clase de pintura que tenía poco contenido emocional. Miró sería la excepción de este movimiento neorrealista, fue el único que continuó la tradición del arte moderno de usar la pintura de orma expresiva, como un lenguaje artístico y no pictóricamente para representar objetos. Por eso el movimiento de la pintura lo considera una referencia”¹¹⁸.

El expresionismo dio a los artistas la posibilidad de incorporar el sentir sobre el mundo que les rodeaba, proyectando alguna emoción profunda que hacía conmover al espectador y al propio pintor que la ejercía. Pero para Newman era una estética peligrosa, porque el énfasis del sentimiento tenía tendencia a excluir el contenido intelectual, y él apostaba por llegar al sentimiento a través de dicho contenido. “Al manejar conceptos filosóficos que en sí mismos son de naturaleza abstracta, era inevitable que

118 Barnett Newman, *Escritos escogidos y entrevistas*, Síntesis, Madrid, 2006, p. 194. [“Como un diario, *La imagen plásmica* registra el progreso de pensamiento de Newman según penetraba en las dificultades que se le presentaban al ambicioso pintor abstracto en la América de mediados de los años 40. Esta composición *multipartita* parece haber sido escrita en un periodo corto en la primavera de 1945. En realidad la naturaleza del arte abstracto y la identidad del nuevo movimiento pictórico se entretajan a lo largo del texto. En el proceso de evaluación de su herencia artística, en este escrito privado Newman expone las contradicciones y contradice las pretensiones que percibe en el arte existente, y adopta el término *plásmico*, para el arte nuevo que él y sus colegas confiaban estar inventando”.] Nota del editor

el estilo de los pintores fuese abstracto. En el sentido de que estos cuadros intentan comunicar algo –esto es, que tienen un tema- era igualmente inevitable que la forma abstracta tuviese resonancias surrealistas”¹¹⁹.

Esta tematización de la pintura abstracta refuerza su carácter corporal, y la aparta de lo ornamental. Nos encontramos ante otro estado del movimiento pictórico que se comporta más como lugar, territorio en el que habitar, un espacio pictórico nuevo que nos invita a sentir desde lo corporal, un espacio trágico como el de la escritura que registra el pulso de lo vital. Un ejemplo claro lo tenemos en la serie *The Stations of the Cross*, que Newman comenzó en 1958 después de haber sido dado de alta tras un ataque al corazón, en la que intentó hacer del título una metáfora que describiera sus sentimientos cuando realizó sus pinturas.

En su obra cada estación era una etapa significativa de su propia vida, una *expresión* de cómo trabajaba. La serie se prolongó durante ocho años, lo que quiere decir que lo que verdaderamente importaba al artista era dejar huella, metamorfosear su cuerpo en la pintura apoyándose en la excusa de la Pasión de Cristo. Este antecedente le permite consolidar la pintura sin ningún tipo de evidencia narrativa en cada cuadro; la serie en sí misma ya aplica una línea narrativa que libera al cuadro del referente figurativo. Podríamos decir que con esta serie, Barnett Newman abre las puertas al arte de acción, al happening. La pintura sucede en el tiempo de la vida... ¿Qué pasa con el

119 Ibid., p. 198

cuadro? El cuadro registra todas estas emociones como una película sensible. El cuadro se sale de la pared, ya no quiere permanecer en el muro, se fragmenta en series o adquiere dimensiones arquitectónicas en las que poder estar más que poder mirar.



Barnett Newman, *Stations of the Cross*, 1958-1966 (serie).
Vista de la instalación en el Museo Guggenheim, New York, 1966

Incluimos a continuación lo que Barnett Newman escribió en 1966, año en que concluyó la serie, para la revista ARTnews:

“Comencé estas pinturas hace ocho años de la manera en que comienzo todas mis pinturas: pintando. Fue mientras las pintaba cuando vi que había dado con algo especial. Fue en ese momento cuando la intensidad con la que sentía las pinturas me hizo pensar en

ellas como las Estaciones de la Cruz. Cuando trabajo la obra empieza a tener efecto sobre mí. Según yo afecto al lienzo, el lienzo me afecta a mí. Desde el principio supe que haría una serie. No obstante, no tenía intención de hacer un tema con variaciones. Tampoco tenía ningún deseo de desarrollar un recurso técnico una y otra vez. Desde el principio supe que había dado con un tema importante, y mientras trabajaba fue cuando se me hizo evidente que estas obras requerían mi conocimiento de la Pasión. De igual modo que la Pasión no es un conjunto de anécdotas sino que encarna un solo acontecimiento, así estas catorce pinturas, aunque cada una es única e independiente en su inmediatez, forman todas juntas una declaración completa de un solo tema. Por eso no podía hacerlas todas al tiempo, de manera automática, una tras otra. Tardé ocho años. Solía ocuparme de otras obras y luego volvía a éstas. Cuando sentía el impulso espontáneo e inevitable de hacerlas es cuando las hacía”.

La pintura tiene entonces, a partir de este momento, que mantener la emoción. La pintura tiene que contener el mundo dentro de sus límites, ese *grito incontestable*, sin accesorios. Vamos al encuentro del lenguaje en la acción de ponernos en marcha en el trabajo de la pintura. No es el lenguaje el que nos abre las puertas del tema, sino la acción de pintar, ese ponerse en cuerpo de... es lo que convoca al lenguaje para que la pintura discurra. Paradójicamente Newman será el modelo de la pintura minimalista de la década siguiente, una pintura auspiciada por las tesis de Greenberg en torno a la pura superficialidad de la pintura, Newman vacía

trágicamente el lienzo, como Miró, pero nunca olvida el cuerpo de la ejecución. Encarna el cuerpo de la pintura desde la esencia del lenguaje. El color aún es vital, no es ornamento metalingüístico, y depende de acontecimiento que lo hace sensible, que lo hace emocionante.

4.5.- El acontecimiento: el cuerpo como extensión

Estaríamos en lo que Wollheim denomina la tematización de la superficie pictórica por gran parte de la tradición reciente, que iría desde Cézanne a Newman, y que supone que la textura de la superficie es afirmada por la pintura. Alternativamente el cuadro hace referencia a su textura y la superficie plana se refiere a sí misma. Pero para Wollheim esto no es suficiente porque no aporta nada más que la mera afirmación de lo que es evidente presentándolo como un proceso fundamentalmente hermético, según el cual, cuando un rasgo es tematizado, gira sobre sí mismo y se convierte en portavoz de su propia existencia. Estas teorías propias de la *abstracción postpictórica* no nos interesan para el argumento de nuestra tesis, puesto que omiten lo que los pintores de la tradición moderna evocan en su pintura. El ejemplo más claro lo tenemos en el comentario que hace el propio Newman de su pintura, en donde el tema se solapa paralelo a la ejecución de su obra. Otra cosa

es que ignorando esa presencia la pintura posterior se reivindique sobre lo que vemos, entrando en la paradoja de la representación. Si partimos que la representación versa sobre lo visible, la abstracción que propugna Greenberg no será otra cosa que volver a presentar la pintura como modelo, ahuyentando todo lo que de vital la constituye, vaciándose de cuerpo para caer en la mera ornamentación.

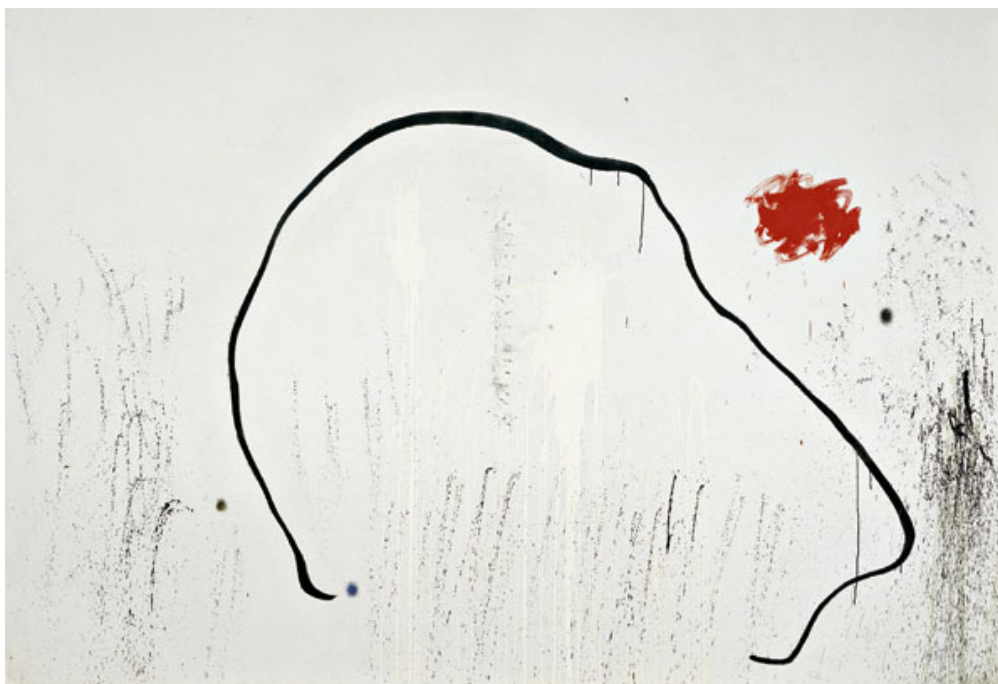
Wollheim da otra vuelta de tuerca al afirmar lo siguiente: “Pero este tipo de reflexión, que podemos llamar *autorreferencialidad*, no tiene a mi juicio, nada que ver con la tematización. La forma correcta de relacionar tematización con reflexividad es más bien la siguiente: en primer lugar, es el agente (y no determinada parte de la superficie que marca) el que es reflexivo, y en segundo lugar, el agente es reflexivo en cuanto que piensa en lo que ha hecho, saca a la luz rasgos inadvertidos de su acción, decide como esos rasgos podrían tenerse en cuenta para algo y resuelve ponerlo en acción desde entonces. La reflexividad relevante es de orden psicológico, no semántico”¹²⁰. Si la tematización incorpora el tipo de reflexividad, entonces se puede ver cómo enlaza invariablemente con ese proceso que tiene que ver con la insatisfacción de lo ya conocido, el deseo de nuevos recursos y la necesidad de renovar, de refrescar las raíces del significado pictórico. Así si la autorreferencialidad, o tratar de uno mismo, es una forma de significado, la tematización según esta concepción presupone el significado. Cuando se practica la pintura se

120 Richard Wollheim, *La pintura como arte*, op. cit., p. 33

da dentro de ese fragmento de nuestra psicología que es esencialmente corporal.

En el tríptico que pintó Joan Miró en 1974, *la esperanza de un condenado a muerte*, el pintor incorpora un acontecimiento, es más, tanto la ejecución de Salvador Puig Antich, como la ejecución de la pintura se dan a la vez. Es tan real el acto de pintar como la muerte; la tragedia de la pintura asume el drama de sus actos como la vida misma. Al igual que Newman se da cuenta del paralelismo de su pintura con los estados de la Pasión de Cristo, Miró compromete la suya con los acontecimientos políticos del tiempo que le toca vivir. Pero lo importante de estas dos actitudes es que ambas no son meras ilustraciones, sino que hacen cuerpo con el asunto allí tratado, se impulsan a la vez. En un caso a lo largo de ocho años, y en el otro en un instante, el instante de la propia ejecución: “Naturalmente, no he necesitado más que un instante para trazar con un pincel esta línea. Pero he necesitado meses, quizá años de reflexión, para concebirla. Estos tres cuadros son para mí el decorado de la vida del solitario; podrían adornar la celda de un condenado a muerte. Esta simple línea es para mí la marca de que he conquistado la libertad. Y para mí, conquistar la libertad es conquistar la sencillez. Entonces al final, una línea, un color bastan para hacer el cuadro”¹²¹.

121 Joan Miró, *Escritos y conversaciones*, IVAM, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, Murcia, 2002, p. 363 (se refiere al tríptico *Peinture sur fond blanc pour la cellule d'un solitaire* de 1968)



Joan Miró, *La esperanza del condenado a muerte I*, 1974

Miró nos constata que es la propia acción de pintar la que produce el pensamiento propio de la pintura. Su reflexión no es intelectual, como pretendía Newman, sino perteneciente al ámbito de lo puramente personal e instintivo. Se refiere a algo que le afecta, como un cierto malestar físico que le aprieta con fuerza mientras no encuentra la manera de abrir el cuadro. Le horroriza la línea cerrada, la línea que no hace más que atraer hacia sí misma. Se da un actuar desde lo sensible que procura la materia en contacto con lo que procura el cuerpo. ¿Y qué es eso que le procura su propio cuerpo? Sus propias excreciones son las que entran en contacto con el plano pictórico que funciona más bien como topos, tierra que al ser abonada produce la forma desde lo informe de la *mierda*.

Miró produce sentido a posteriori, no parte de ninguna idea establecida, sino que espera a que acontezca lo imprevisible, eso sí, con el mono de trabajo, en el taller, como un agricultor que espera los frutos de la tierra y mientras tanto hace cuerpo con ella. Hay en esa acción un retorno ingenuo a la naturaleza. “Sabemos que el surrealismo supuestamente *antiplatónico* había querido excluir la conciencia reflexiva del trabajo creativo; pero también sabemos que en el automatismo semiconsciente que de ello resulta, el cuerpo todavía piensa. Es como si Miró en este punto hubiese intuido que para poder liquidar del todo el proceso intelectual del trabajo físico sólo hay una vía: hacer de cuerpo, es decir, defecar”¹²².

Esta apertura del cuadro le permite habitar en él con todo el cuerpo sintiendo el gozo y la alegría que le procura. “Bajo mi apariencia tranquila, soy un atormentado. El surrealismo me abrió un universo que justifica y que apacigua mi tormento. El fauvismo, el cubismo, no me aportaron más que disciplinas formales, severas. Había en mí una rebelión silenciosa. El surrealismo me permitió superar de lejos la investigación plástica, me llevó al corazón de la poesía, al corazón de la alegría: alegría al descubrir lo que he hecho, después de haberlo hecho, de sentirse hincharse en mí, a

122 [...Ahora bien, puesto que en la excreción hay un automatismo orgánico parcialmente liberado de la voluntad, ¿qué queda? Sabemos que el proceso intelectual es la *in-tensión*, que el cuerpo es la *ex-tensión*. Luego, una vez excluida la *in-tensión*, el producto de la *ex-tensión* es la tensión pura, la mierda como sustancia amorfa y virtual, la *physis* por defecación.] Pere Salabert, *Joan Miró, pequeña semiótica del excremento*, publicado en la revista Praxis Filosófica, 7, Cali, 1997. Incluido como Apéndice en *Pintura anémica, cuerpo suculento*, op. cit., p. 341

medida que pinto un cuadro, el sentido y el título de ese cuadro”¹²³. Ese darse de las cosas a la vez, de un solo golpe, hace que nuestro cuerpo sienta y se sienta afectado como si se tratara de la ingesta de un fármaco. Se pinta lo que se es, se pintan las fuerzas que nos empujan desde lo no visible. Se pinta una y otra vez para reencarnarse en el cuadro. Se pinta la vida.

Esta actitud poética de Miró, en la que la poesía es parte importante de su pintura, será su fuerza vital, el hilo conductor de toda su energía de artista. No es el caso que nos ocupa hablar ahora de esta relación de *Ut pictura poesis*, sino sólo resaltar sus diferencias desde la perspectiva de lo físico, que sí que es lo que nos ocupa. Yves Bonnefoy se pregunta sobre este problema: ¿Es preciso pensar que si el poeta le envidia algo al pintor ello se debe a que en Occidente los orígenes artesanales, los trabajos en los claustros umbrosos, las iglesias silenciosas, el trabajo más tarde al aire libre, por los caminos, y ese cuerpo siempre alerta entre los tarros de pintura por las baldosas y los paneles y los lienzos (accidentes de la historia que, como modos de ser, nunca habrían separado al pintor chino del poeta) han convertido la pintura en algo más *físico* y, por consiguiente, menos orgulloso, menos loco, que la espalda arqueada, la mano crispada del que traza palabras por la página- y ayudan, al hombre cansado, como si se tratara de una mano materna?¹²⁴. Podríamos llegar

123 Ibid., p. 364 [“Pinto lo que soy, lo que quizá he sido en otra vida. Mire esos cuadros alargados; evocan trazos gráficos japoneses; es porque me siento profundamente de acuerdo con el alma japonesa, ¿por qué?”]

124 Yves Bonnefoy, *La nube roja*. Síntesis, Madrid, 2003, p. 103

a decir que al pintor se le puede considerar el cuerpo del poeta, e incluso quizá deberíamos estar hablando no ya del cuerpo de la pintura, sino de la pintura como cuerpo de la poesía. Toda esa intelectualidad que demanda el pintor moderno, quizá no sea otra cosa que la escritura del poeta.

4.6.- Homeopatía: más allá de la mimesis

Se nos abre una cuestión interesante, puesto que los pintores que más van a evidenciar ese cuerpo de la pintura, son los más reflexivos, incluso podríamos decir los más abstractos, y los que van a reclamar una cierta intelectualidad que argumente su trabajo. En esta línea se podría ubicar la figura de Robert Motherwell, que junto a Newman fue uno de los pintores americanos que se preocupó por teorizar la experiencia en la pintura, lo que le acarreó no pocas desavenencias dialécticas con Newman. La incorporación del collage en sus primeros trabajos le alejaron de los postulados de la escuela de Nueva York, y le acercaron a las vanguardias europeas de principios del S. XX.

La superposición de ambas tendencias (el gesto por un lado, y el collage por otro, imprimen a sus pinturas un tiempo diferente. Su proceso es más reflexivo y lento; consigue llegar a congelar el gesto sin prescindir totalmente de su energía. Es capaz de trabajar más como un poeta, dejando que la pintura se vaya construyendo como el poema

confiriendo al cuadro un armazón conceptual muy potente. El dominio de la escala es fundamental para sus fines, reproduciendo fielmente el primer gesto del papel sobre el lienzo, y transmitiendo toda su intemperie. En este sentido su pintura entroncaría con la de Miró¹²⁵, en las que ambas invocan ese acto creativo de la inmediatez del gesto.

Pero un gesto en absoluto viciado por la mano del pintor, sino arrojado por la propia naturalidad de la pintura, de su verdadera superficialidad. Diversos actos, formas, posturas y acoplamientos son *ilustrados* sugestivamente a través de aglomeraciones accidentales de formas. Era habitual que en su estudio, cuando el artista se hallaba en pleno proceso de realización de la pintura, tuviera a mano un volumen de poesías de Eliot, y le impresionó que las formas guardaran cierta similitud con las figuras huecas de los versos, de ahí el título de uno de sus últimos cuadros, *The hollow men* de 1983. Motherwell propone un cierto principio homeopático, citando a Frazer en *The Golden Bough* (1896), según el cual las formas afines y las repeticiones de grupos de formas son entonados o recitados continuamente a lo largo de su obra a modo de rimas¹²⁶. El pintor se refiere a los momentos privilegiados que

125 [“When Miró has a satisfactory ground, he doodles on it with his incomparable grace and sureness and then the picture find its own identity and meaning in the actual act of being made, wich I think is what H. Rosenberg meant by action painting. Once the labyrinth of doodling is made, one suppresses what one doesn’t want, adds and interprets as one likes, and finishes the picture according to ones aesthetic and ethic.”] “The significance of Miró”, en *The writing of Robert Motherwell*, p.192

126 *Ibid.*, p. 193

producen una libertad *autotransformadora*, cuando decimos lo que más importa, a modo de petición dramatizada.



Robert Motherwell, *The Golden Bough*, 1986

Frazer apunta que “para el mago como para la mayoría de los hombres la lógica es implícita; no explícita, razona exactamente como digiere sus alimentos, esto es, ignorando por completo los procesos fisiológicos y mentales esenciales para una u otra operación: en una palabra, la magia es siempre un arte, nunca una ciencia. El verdadero concepto de ciencia está ausente de su mente rudimentaria. Queda para el investigador filosófico descubrir el camino seguido por el pensamiento que fundamenta la práctica del mago; desenredar los hilos que en reducido número forman la embrollada madeja; aislar los principios abstractos de sus aplicaciones concretas: en suma, discernir la ciencia espuria tras el arte bastardo”¹²⁷.

127 [“Si analizamos los principios del pensamiento sobre los que se funda la magia, sin duda encontraremos que se resuelven en dos: primero, que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas, y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aún después de haber sido cortado todo contacto físico...

Paradójicamente hemos llegado a lo irracional desde lo intelectual. Cómo el esfuerzo teórico y reflexivo de un pintor nos hace evidente la naturaleza primitiva del arte desde una perspectiva antropológica.

La práctica de la magia como *pseudo* arte se nos plantea como un antecedente de la fenomenología, en la que la implicación del cuerpo en el proceso creativo se proyecta sobre la obra, estando ésta, sujeta a la idea de tabú. La acción del cuerpo es la que procura la obra, en nuestro caso la pintura, ya que ésta imitará los movimientos de nuestro cuerpo que luego percibiremos a través de la sensación. En la pintura, su receptividad para ser determinada a través del movimiento o la vitalidad del espacio real que ocupa, construyen su propia imagen al mismo tiempo que el pintor ejecuta y hace que en esa imagen se sinteticen de alguna manera los afectos e intuiciones. Nos conmueve la aparición que revela lo corporal, todo aquello que constituye lo somático, la carnalidad, dentro de la pintura. Se trata pues de la aparición o revelación del cuerpo a través de la piel sensible de la pintura, y no tanto de la pintura como materia, que es lo que nos propone la escultura. La pintura *matérica* no abandona del todo la realidad de la que parte, arrastrando el peso de su propio objeto.

Denominar a la primera de estas dos ramas de la magia con el término de homeopática es quizá preferible a los términos alternativos de imitativa o mimética, puesto que éstos sugieren un agente consciente que imita, quedando por ello demasiado restringido el campo de esta clase de magia”.] J.G. Frazer, *La rama dorada*, FCE-España, Madrid, 1997, p. 33

Ibíd., p. 134

4.7.- Conclusiones al capítulo 4

La mirada implica al cuerpo de manera tal que debe incluir la corporalidad de la misma pintura. Es imposible separar el problema del espectador de las cuestiones del acto físico de pintar. El desasosiego que nos trae la imagen fotográfica como representación de lo real, es compensado por una pintura que desea al pintor dentro de sí, en tanto que pintor/espectador, corporeizando la superficie pictórica a través de la sensación. Esa sombra del pintor que hay en todo cuadro, que se proyecta sobre él, es la que da cuerpo a la pintura y es transformada por la pintura misma en imagen. La pintura de Francis Bacon no tiene ni modelo que representar ni historia que contar, lo que pretende es aislar la figura, de tal forma que surjan de su propia carne, que no es otra que la de la pintura. Toda la voluntad plástica de Georges Baselitz parece tener como objetivo romper la convencionalidad de la representación figurativa, evidenciándose una dramática fricción con la realidad, trasgrediendo los intervalos constitutivos del discurso y de la distancia constitutiva de la representación. Philip Guston disuelve su cuerpo en el reflejo de lo externo. Barnett Newman entiende la pintura como un lugar en donde poder estar más que un lugar al que mirar, y la dota de

dimensiones arquitectónicas; a medida que él afecta al lienzo, el lienzo le afecta a él. A Joan Miró la acción de pintar le atormenta, le produce un cierto malestar físico hasta que se reconcilia al sentir hincharse dentro de sí el sentido de lo que está pintando. Pinta el acontecimiento que supone la experiencia de pintar. Robert Motherwell invoca la inmediatez del gesto, un gesto que ya viene de afuera, de la verdadera superficialidad de la pintura, en donde lo semejante produce lo semejante, de manera homeopática más que imitativa o mimética.

El verdadero espacio se encuentra *afuera*, en la superficie. El pintor se retira de sí para transformarse extensamente hasta hacer de su propio cuerpo su horizonte. No hay un deseo de reflejarse en la tela como si se tratara de un espejo, no es una actitud narcisista la que mueve al pintor, sino todo lo contrario. La representación del yo interno es en realidad un intento de hacer manifiesto ese sentido latente del cuerpo: la relación hermenéutica establecida acentúa la constatación de su propia alteridad. No se trata de reproducir lo reconocible, se trata de sacar a la luz el fondo mismo mediante el silencio que nos procuran las artes plásticas, a través de una marca visible, un trazo. Estirar, flexionar el cuerpo de la pintura al ritmo de nuestro propio cuerpo, entender también la pintura como una gimnasia del cuerpo. Ambos lados de nuestra piel son renovados, pintándose a sí mismo, expresión llena de carga semántica, el artista vuelve a poner en acto la creación de su propia persona.

5. EL CUERPO REPRESENTADO



Rembrandt, *El pintor en su estudio*, 1629

5.1.- ¿Qué pintar?

A lo largo de los siglos se han producido numerosos cambios en las condiciones de la pintura. Ha habido cambios en los materiales, en la escala física de la obra, en la evaluación social de la pintura, en las convenciones vigentes, en las expectativas recíprocas del pintor y del público,... Sin embargo, como lo deja bien claro la representación misma del acto de pintar, ha habido, en medio de todo este flujo, un hecho constante digno de notarse, y ese hecho ha sido la postura, la

colocación corporal adoptada por el pintor a la hora de pintar. Ha sido práctica habitual del pintor colocarse enfrente del soporte, con los ojos abiertos y fijos. Ya se trate de una representación naturalista, ya alegórica, e independientemente de la recolocación del pintor que presuponga, respecto a una escena ficticia o distante, lo cierto es que siempre se mantiene esta postura.

¿Por qué adopta el pintor esta postura? ¿Qué nos muestra su persistencia sobre la naturaleza de lo que hace? Esta pregunta nos lleva de inmediato a la idea de representación que subyace de toda obra artística, y muy especialmente en la pintura como arte. ¿Por qué el artista ha de ser espectador de su propia obra? Además del papel que desempeña el artista de agente, actor, ha de desempeñar también el papel de espectador. Dentro de cada artista se esconde un espectador, del que depende el artista, el artista como agente. Y esta dependencia se manifiesta en lo que es una de las pocas constantes de la historia del arte pictórico: la postura del artista frente al soporte, cara a cara, con los ojos abiertos y fijos en él. ¿Se trabaja con los ojos para los ojos?

Victor I. Stoichita en la introducción de su *Breve Historia de la Sombra* nos remite a los orígenes inciertos del arte de la pintura, citando a Plinio el Viejo. “Pero una cosa es cierta: nació cuando por primera vez, se acercó con líneas la sombra de un hombre. Este nacimiento *en negativo* de la representación artística occidental es significativo. La pintura nace

bajo el signo de una ausencia/presencia (ausencia del cuerpo/presencia de su proyección). La dialéctica de esta relación dicta la cadencia de la historia del arte. En la época en que Plinio escribía su tratado (en el siglo I de la era cristiana), la imagen pictórica ya había dejado de ser el simple contorno plano de la mancha. La sombra se había incorporado a un complejo espacio de representación que sugería la tercera dimensión, o sea el volumen, el relieve, el cuerpo”¹²⁸. Esta idea del origen de la representación pictórica ocupará la parte final de nuestra investigación en torno a la relación del cuerpo con la materia y su deriva hacia la *plástica*. Pero antes de ello vamos a reparar en la idea platónica expuesta en el conocido episodio del mito de la caverna, extraño escenario que inaugura la teoría de la representación del conocimiento occidental, para adentrarnos en las prácticas pictóricas contemporáneas, en donde lo visual recupera toda la fuerza que se había puesto en entredicho hasta ahora. Aún así, vamos a intentar demostrar que sigue habiendo huellas de corporalidad en ciertas actitudes que aparentemente se alejan de ella:

— ...si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la tierra; en un momento a ti mismo y a los otros seres

128 [“La imagen-sombra de los orígenes era, pues (tanto para el autor de la *Historia Natural* como para los pintores de su tiempo), más bien un recuerdo lejano de un hecho entre mítico e histórico que la señal de un origen que se debe conocer, o reconocer, pero del que necesariamente se aleja. Un contemporáneo de Plinio se preguntaba qué habría sucedido si los pintores no hubieran tenido la valentía de progresar, y respondía a continuación. La pintura se reduciría a trazar el contorno de la sombra proyectada de los cuerpos expuestos al sol”] Victor I. Stoitichita, *Breve Historia de la Sombra*, p. 9

vivientes y muebles y plantas y todo lo demás de que hablamos.

— Sí, dijo; en apariencias, pero no existentes en verdad.

— Justamente, dije yo, sales al encuentro de mi discurso. Entre los artífices de esta clase está sin duda el pintor; ¿no es así?

— Sí.

— Y dirás, creo yo, que lo que él hace no son seres verdaderos...

— Sí, dijo¹²⁹.

Según Stoichita, este pasaje tiene como tema la nada de la evanescencia mimética. La imagen pintada es, al igual que el reflejo especular, pura apariencia desprovista de realidad. Lo más probable es que todas las cosas semejantes, a las que Platón alude, tras haber nombrado a la sombra y al reflejo, sean representaciones artísticas, forjadas por el hombre¹³⁰.

Pero lo que a nosotros nos interesa es justamente esa realidad que procura la representación y que se materializa en el cuadro, ya no como mimesis, sino como signo cargado de sentido independientemente de aquello de lo que es representación. El artista pinta de manera tal que se produzca una experiencia placentera, pero esta tesis consiste en afirmar que también cuando el artista se propone producir contenido

129 Platón, *La República*, 596e. Citado por Victor I. Stoichita, *Breve Historia de la Sombra*, Siruela, Madrid, 1989

130 Victor I. Stoichita, Sombras, reflejos y “otras cosas semejantes”, en *Breve Historia de la Sombra*, op. cit., p. 28

o significado, que es su propósito principal, pinta también de manera que produzca determinada experiencia. Lo hace así porque esta es la manera de transmitir el significado pictórico, y esto es así por su propia naturaleza. La experiencia exigida debe producirse mirando al cuadro: debe producirse de la manera en que el artista trabaja.

Detengámonos un momento en la manera en que el pintor Brice Marden trabaja, se sitúa frente al cuadro en posición vertical de tal manera que la luz proyecta su sombra sobre la tela. ¿Qué pinta su sombra? ¿No será que lo que al pintor le interesa es ser consciente de su cuerpo mientras pinta? Esa compañía le hace sentirse parte de la obra: “Marden es luz, este es un tema que ha hecho suyo, lo ve todo en términos de luz. Habla como si la luz fuese la más constante, la más universal de las condiciones físicas, tanto en la vida como en el arte. Marden sabe, como sabía Cézanne, que en su definición más básica, la pintura se materializa solo mediante luz”¹³¹.

131 En una entrevista concedida en 1980, Marden dijo: “El color es un medio de llegar a la luz. La ilusión de la luz es uno de los elementos con los que trabaja el pintor. Quiero decir, así es como obtienes una imagen. Sin luz no hay imagen visible”. Brenda Richardson, *Brice Marden Could Mountain*, Houston Fine Arts Press, Houston, Texas, 1992, p. 179



Brice Marden trabajando en su estudio, 1989

La representación llega cuando la capacidad natural de ver en la superficie marcada, se impone una pauta como parte de las intenciones del artista. “Es evidente que la mimesis de los cuerpos lo es antes de una ideología, que es su representación mental previa, que de su particular naturaleza. Dicho de otro modo, la representación nunca lo es de una presencia, cuya profundidad la hace comparable a la materia neoplatónica, sino de una representación... A lo largo de la historia, el cuerpo que se pinta siempre es una paráfrasis de la ideología imperante acerca de él. Representación de otra representación, lenguaje de un lenguaje anterior de cuyo encuentro nace la eventualidad de una presencia que no obstante

es impresentable, de un lenguaje-objeto insostenible”¹³². Una presencia en el sentido de una individualidad que la percepción hace recaer en las entidades del mundo que el cuadro representa aún estando ligada a la forma de la significación, es decir, al cuerpo de la pintura.

“El arte abstracto como tal, tiende a ser un arte a la vez representacional y abstracto. La mayor parte de la pintura abstracta despliega imágenes; o en otras palabras, la experiencia que se nos exige frente a ella es sin duda alguna una experiencia que implica prestar atención a la superficie marcada, pero también tener conciencia de la profundidad. Al imponer la segunda exigencia con la misma fuerza que la primera, las pinturas abstractas resultan ser *representacionales*, y en este sentido es irrelevante el hecho de que sólo raras veces podamos formular con palabras adecuadas lo que representan”¹³³. Ello nos hace pensar de si existen en realidad cuadros abstractos que sean *no representacionales*, o que no exijan la necesidad de ver, de reconocer lo que allí se presenta.

Como bien señala Hal Foster, la abstracción no desmonta la representación; por el contrario, en el momento de la alta modernidad

132 [Una minihistoria entre el representar y la presentación, o el cuerpo de la pintura: “Es sabido que el *re* de la representación alude siempre a una insistencia por parte de lo presente. Gracias a ello el sentido potencial que hay en la presencia se organiza haciéndose comunicable. En una palabra, se hace signo. Venir pues de lo presente a lo representado es fundar la significación, al menos en la hipótesis y siempre que estemos de acuerdo en que tal venida es el paso de la realidad natural al artificio”]. Pere Salabert, *Pintura anémica, cuerpo succulento*, op. cit., p. 59

133 Richard Wollheim, *La pintura como arte*, op. cit., p. 79

reprimía (o mejor) superaba la representación y en esta superación la representación se conservaba aún cuando se la cancelaba. Piénsese en los residuos de referencialidad en las primeras composiciones de Kandinsky o en las primeras cuadrículas de Mondrian. Lejos de errores estos vestigios de jinetes y montañas en Kandinsky, o huellas de árboles y pilares en Mondrian eran necesarios a la abstracción. No solo la definían como tal, sino que también la fundamentaban, la rescataban de lo arbitrario, y lo arbitrario era una amenaza constante para la abstracción, una amenaza cortejada por Kandinsky, resistida por Mondrian ¹³⁴.

5.2.- Conmoverse: la noción del cuadro vivo

¿Qué se puede representar? ¿Qué tipos de cosas se pueden representar? Se puede representar todo lo que se puede ver cara a cara: “La representación versa esencialmente sobre lo visible. Así respecto al placer que es capaz de dar la pintura se puede probar que esta descansa sobre asociaciones *sinestésicas* de lo que vemos; es decir, con la manera en la que los motivos y las imágenes de la pintura pueden suscitar sensaciones de olores, sabores y sonidos. El artista como espectador es un *ojo encarnado*: hecho que él mismo pone de manifiesto cuando, en

134 Hal Foster, “El arte de la razón cínica”, en *El retorno de lo real*, Akal Madrid, 2001, p. 10

su condición de espectador original y modelo de todos los espectadores venideros, adopta la postura tradicional, colocándose delante del soporte a este lado de lo que marca, con los ojos abiertos y fijos en ello.

Por tanto, necesitamos preguntarnos por eso *encarnado*, eso que nos trae el ojo del pintor y que nos remite a la carne, al interior del cuerpo por contraste de la blanca superficie. Como se pregunta Georges Didi-Huberman ¿Por qué entonces las carnes se encuentran constantemente invocadas en los textos de los pintores, para designar su otro, es decir, la piel? Este es sin duda uno de los grandes principios retóricos del conmovearse pictórico, pero sólo entrega toda su pertinencia semiótica cuando se le toma en consideración fuera de las clásicas y abstractas dualidades de lo vivo (el acontecimiento) y de lo inane, lo inmóvil (el objeto). Más vale descubrirlo en lo que produce el trabajo del pintor, en este sentido recordemos los comentarios de Dolce sobre Tiziano, en el que no sólo parecen vivas las figuras y moverse debido al temblor de sus carnes, sino que además para dar cuenta de ello utiliza una imagen metafórica de una gran crudeza: “Yo creo que en este cuerpo Tiziano ha empleado carne para hacer los colores”¹³⁵.

Esta metáfora de la época nos remite a uno de los últimos cuadros que pintó Tiziano, y del que nos hemos ocupado con anterioridad,

135 L. Dolce, 1557, p. 200. Citado por Georges Didi-Huberman, *La pintura encarnada*, Pre-Textos, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, p. 24

“imagen terrorífica (imaginamos a algún Apolo desollando a Marsias para llenar su paleta). Sin embargo da origen al equívoco más exquisito relativo a la pintura: la noción de cuadro “vivo”. Éste es sin duda uno de los grandes principios retóricos del *movere*, del conmovearse pictórico, y uno de los más banales también”. Sin duda es porque este equívoco, este imposible desempate constituye ya algún fantasma mayor de la pintura. Y el fantasma no es el sueño que pone entre paréntesis la práctica, es una relación con el objeto de deseo tal y como influye en el despertar y el acto, inconscientemente, dividiendo al sujeto. Influye por tanto en la obra, la llama, la engendra, la divide¹³⁶.

¿Se reclama entonces la figura como parte consustancial de la pintura? Una cierta extroversión se nos presenta de nuevo, el ojo se vuelve a poner en marcha, pero ya no es un *ojo háptico*, sino que se repliega hacia sí misma para devolver la mirada sobre las cosas del mundo. *Retorno de lo real* que intenta romper con el modelo textualista de épocas pasadas “En la estela de una crisis del signo artístico, estas tendencias señalan un pronunciado giro hacia lo corporal, a lo abyecto y lo específico para un sitio. Partiendo de un régimen convencionalista en el que nada es real y el sujeto es superficial, gran parte del arte contemporáneo presenta la realidad en la forma del trauma y al sujeto con la profundidad social de su propia identidad. Tras la apoteosis del *significante* y lo simbólico, pues, asistimos a un giro hacia lo real por un

136 Georges Didi-Huberman, *La pintura encarnada*, op. cit., p. 25

lado y a un giro hacia el referente por el otro. Y estos giros comportan diferentes retornos, diferentes genealogías del arte y la teoría”¹³⁷.

En lo que se refiere a la representación de lo real se nos abren varias brechas que indican esa presencia de lo corporal. En primer lugar, H. Foster nos trae las reflexiones de Lacan y su relación traumática con lo real, en la que nos alerta de la imposibilidad de su representación debido a la ruptura que se produce en el sujeto al enfrentarse a lo real. Es como si las imágenes golpearan, “es ese elemento el que sale de la escena, se dispara como una flecha y me atraviesa”. Siendo como nos cuenta R. Barthes “lo que yo añado y sin embargo está ya en ella. Es agudo pero sordo, grita en silencio”¹³⁸. Este enmudecer de la pintura es lo que hace que respire la vitalidad de un cuerpo despojado de la acción del sujeto, huyendo así del onanismo del *yo* creativo.

Harold Rosenberg reveló tras la muerte de Rothko algo que este le había susurrado al oído. “Yo no expreso mi *yo* en pintura. Expreso mi no *yo*”. Es difícil saber con claridad el significado de las palabras del pintor, pero se deduce de ellas cierto distanciamiento con la pintura de acción, en la que el autor permanecía excesivamente pegado al cuadro, lo que confería a éste una especie de prolongación del cuerpo, no estando claros los límites entre ambos. La actitud de Rothko es otra, se aleja de la tela y no deja huellas evidentes de cómo ha transcurrido la ejecución de la

137 Hal Foster, *El retorno de lo real*, op. cit., p. 126

138 Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, pp. 103-105

obra; es como si no quisiera estar presente en ella, como si nos estuviera diciendo cuando contemplamos una de sus telas: No, yo no he estado aquí, Yo sólo me sitúo ante el cuadro al igual que cualquiera de vosotros; No yo no lo he pintado. Su pintura se esfuma al igual que su yo.



Marc Rothko, *Sin título*, 1969

Como acertadamente señaló Rosenberg en su famoso artículo *The American Action Painters* de 1952, dedicado a los pioneros del expresionismo abstracto, “la mayoría de los artistas de esta vanguardia encontraron el camino hacia su obra del presente partiéndose en dos”¹³⁹. Lo que nos interesa de esta afirmación es, el re-nacimiento que se da en la obra de otros pintores que recuperan la representación de la naturaleza exterior, las cosas que nos rodean, y se alejan de las posturas más egocéntricas del expresionismo. Justamente a la vez que se cierra la ventana al exterior en el expresionismo abstracto y la consecuente abstracción post-pictórica, se produce por parte de pintores más jóvenes que se han formado bajo estos presupuestos, la necesidad de abrir el ojo para observar y representar todo aquello que tienen delante. El interior está ahí afuera, Rothko dejó la puerta mal cerrada, algo de luz se colaba por el umbral de sus pinturas que nos guiaban hacia el exterior, lo ajeno que nos afecta desde fuera e intentamos atraer hacia nosotros, haciéndonoslo reconocible a través de la pintura.

139 Harold Rosenberg, *Art News*, 1952. [“...Su prototipo no es el pintor joven, sino el pintor renacido. El hombre puede tener más de cuarenta años; el pintor en torno a siete. La diagonal de una gran crisis les separa de su pasado personal y artístico] Los action painters norteamericanos compartían, según el propio Rosenberg, el haber roto radicalmente con su pasado que podía tener distintos rostros, podía ser el realismo social, el marxismo u otras ideologías políticas, o bien los ismos de las vanguardias europeas.

5.3.- EL cuerpo de lo real: realidad exterior/realidad interior

Tal devaluación de lo Simbólico no supone un cambio hacia algún Real en sí fetichizado, señala Slavoj Zizeck, para a continuación remitirnos a Lacan y a los cambios que se suceden en su pensamiento. El Lacan de lo *Real* afirma la existencia de un núcleo traumático de lo real que ofrece una resistencia invencible a ser integrado en lo simbólico. El orden simbólico funciona como la pantalla trascendental de Kant, por medio de la cual la realidad se hace accesible, pero que al mismo tiempo nos veda el acceso a ella. La pulsión funciona más allá de la castración simbólica como un desvío intrínseco, como una torsión topológica de *lo real* mismo; el camino *lacaniano* desde el deseo hasta la pulsión es en rigor el camino desde Kant hasta Hegel ¹⁴⁰ .

Se produce entonces una confusión entre el que toca y es tocado. Es el sujeto el que es tocado por la mirada del mundo, pero al mismo

140 [“Hay que centrarse en la forma en que se entretajan los tres términos de la tríada Real-Imaginario-Simbólico. Hay tres modalidades de lo Real: lo Real real (la cosa terrorífica), lo Real simbólico (lo real como consistencia, es decir, el significante reducido a una fórmula sin sentido), y lo Real imaginario (el misterioso *je ne sais quoi*, el algo cuya dimensión sublime brilla en un objeto ordinario). Slavoj Zizeck, *Órganos sin cuerpo*, op. cit., p. 123

tiempo también el sujeto actúa para que ello sea posible. Y es posible justamente en el juego de la representación, un juego confuso ya que se produce de forma extremadamente rápida, la acción nos sobrepasa: el mundo nos golpea y nosotros lo pintamos en el mismo tiempo que eso sucede. La pintura nos atraviesa tal como lo hace la realidad de tal manera que es difícil adivinar que es lo que está dentro y qué es lo que está fuera. “Es preciso añadir, con el pensamiento de Lacan, que el cuerpo no existiría antes del lenguaje, porque antes de toda actividad simbólica está lo *Real*, real más allá de su catalogación y de su apropiación. Lo *Real*, entonces, solo es cognoscible en tanto que lo simbólico lo torna en *realidad*, lo sustrae...”¹⁴¹.

Esa confusión ha hecho que la fotografía sea el arte capaz de reproducir lo que nos rodea en ese instante inmediato, arrinconando el espacio de la representación y produciendo una pintura fotogénica que se alimenta de ella, y que solo la queda el placer del gesto que se repite en toda su extensión, una repetición que nos vuelve a poner a disposición de las emociones, que sustituyen a esa primera imagen que nos devuelve lo ajeno, o que incluso operan solapadas. Aquello que nos llama a pintar, es al mismo tiempo pintura ya, permitiendo que esa realidad se abra paso. Mediante estas embestidas o detonaciones parecemos casi tocar lo real, ese cuerpo de lo real que nos invita a participar en él.

141 Jorge Fernández Gonzalo, *La muerte de Acteón. Hacia una arqueología del cuerpo*, Eutelia, Madrid, 2011, p. 111

David Hockney intenta explicar en su libro *El conocimiento secreto*, cómo el uso de la lente se entrecruza con la práctica pictórica tradicional a lo largo de la historia, influyendo en lo que entendemos como representación de la realidad exterior desde el Renacimiento hasta la aparición de la fotografía. Es interesante percibir de su estudio, que los artistas que más se alejan del uso de la óptica, son aquellos que nos han interesado para nuestra investigación en torno a la corporalidad de la pintura: “Durante cuatro siglos la *globoculación* sigue muy de cerca a la lente. Esto no significa sugerir que todos los artistas estaban usando lentes, sólo que todos trataban, en distinta medida y con diferentes resultados, de emular los efectos naturalistas –el aspecto, el parecido- de las imágenes basadas en la lente. Algunas veces ciertos individuos sensibles, como Rembrandt, van más allá, trascienden el mero naturalismo para producir pinturas que no sólo representaran la realidad exterior, sino que revelaran las *verdades* internas”¹⁴². Cuando se extiende el uso de la fotografía, al poder fijar químicamente la imagen, la pintura de vanguardia se distancia de la lente, se retuerce sobre sí misma dando lugar al arte abstracto. En la década de los 70, la aparición del ordenador tiene un efecto en la representación tal, que en la actualidad lo digital y lo manual conviven produciendo una obra híbrida, en donde los límites se confunden: “La posición especial, incluso la posición legal, que la fotografía tuvo, ha desaparecido. La mano ha vuelto a las imágenes basadas en la lente. De

142 David Hockney, *El conocimiento secreto*, Destino, Barcelona , 2001, p. 184

nuevo el ordenador ha acercado más la fotografía al dibujo y la pintura. Su *software* usa términos como paleta, cepillo, lápiz y caja de pinturas”¹⁴³.

Cabe citar aquí lo que algunos pintores contemporáneos nos hacen ver, es decir, una vuelta a la representación de la realidad, pero bajo el paraguas de la abstracción precedente. Muchos de estos pintores han tenido una iniciación en la pintura, como se mencionó anteriormente, sin referentes externos a ella, buceando exclusivamente en la gramática que la constituye. Se produce, entonces, un camino inverso que nos lleva a una pintura que no es ni realista, puesto que no está interesada por la imitación de los fenómenos que se dan en la realidad exterior, y a su vez, tampoco es abstracta, puesto que huye de la pintura que pinta la pintura y que no ve más allá del muro del cuadro. Lo que sí se da es una connivencia de ambos mundos, el real y el abstracto. Del primero capta con los ojos bien abiertos todo lo que acontece a su alrededor; del segundo, la puesta en marcha de los dispositivos que la hacen posible. Se podría decir que el pintor encuentra la motivación en aquello que ve, pero que cuando lo ejecuta ya está exclusivamente del lado de la pintura, no le interesan las similitudes con el referente exterior, sino las propias del ejercicio de la pintura.

La realidad exterior es una excusa para ponerse en marcha, una motivación, como diría Gerhard Richter, cuya obra reflexiona sobre

143 Ibid., p. 185

estas dos posturas de entender la representación, solapándose ambas en la propia fisicidad de la pintura en el objeto cuadro. Por un lado pinta desde la óptica de la fotografía, pero lo que le interesa es la realidad aparente que nos reporta, su química particular, y no el mundo exterior en sí, sino el mundo representado, encuadrado. Por otro sus pinturas abstractas nos remiten al fracaso de la pintura, su propia realidad como medio, que no es otra que nuestra propia realidad interior, lo que no se puede fijar: ¿lo *Real*?



Gerhard Richter, *I.G.* 1993

Merece la pena detenerse en la obra de Avigdor Arikha, ya que representa con gran elocuencia esta vuelta a la *realidad* desde posiciones radicales de abstracción, en las que él mismo reconoce un callejón sin salida, al considerarse un pintor post-abstracto, lo que quiere decir, deudor de la abstracción, pero a su vez, como es el caso de Philip Guston, por citar otro caso paralelo, y en el que ya nos hemos detenido, necesitado de un cambio de rumbo con el fin de no agotar la posibilidad de un flujo para la pintura: “No puedes deshacer algo que te ha precedido; tienes que aprender de ello. Llevarlo contigo, llevarlo más allá, como yo hago con Mondrian. Sin Mondrian no habría podido pintar. Él divide mi espacio. Yo no estoy contra la modernidad, al contrario, vine de ahí, salí de ella sin rechazarla”¹⁴⁴.

Arikha no se caracteriza como realista ni menos aún como figurativo, sino como un artista post-abstracto. Como señala Guillermo Solana, esa etiqueta denota su emancipación de la tradición abstracta y al mismo tiempo reconoce su permanente deuda con ella. “Para un pintor de la generación de Arikha, el arte abstracto era un desafío ineludible. Pero el hecho de haber participado en aquel entusiasmo no le ha impedido contribuir a desvelar críticamente las fuentes de la abstracción hegemónica en el arte occidental durante gran parte del siglo XX. Por una parte la tradición filosófica idealista que desde Platón condenó la

144 Guillermo Solana, “Conversación con el artista”, 21-22 de febrero de 2008, en *Arikha*. Catálogo de la exposición, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2008, p. 28

mimesis y que a lo largo de la historia de las academias se infiltraría en la propia praxis de los artistas, inculcándoles el desprecio de la observación y el amor al ideal. Por otra parte, el ornamento, una tradición plástica que a finales del siglo XIX ascendió de dignidad para dialogar en pie de igualdad con las artes figurativas mayores”¹⁴⁵.



Arikha, *Autorretrato con chubasquero, oteando*, 1988

145 *Ibíd.*, p. 28

Este cambio de dirección no deja de ser un acto de rebeldía contra las pautas que marcan las grandes corrientes contemporáneas, y fundamentalmente contra las tesis de Greenberg a propósito de la abstracción post-pictórica, considerándose un pintor post-abstracto. Esta inversión en el orden de los conceptos, coloca en primer lugar a la pintura, al pintar, algo que viene generado por un conocimiento en profundidad del lenguaje pictórico como pura abstracción, volviendo de esta manera a la observación y a la representación. Si reflexionamos sobre el sentido de las palabras *abstracción pos-pictórica*, lo que entendemos es una vuelta al lenguaje, al concepto, dejando atrás la pintura. Hacer abstracción después de la pintura, utilizar la pintura como referencia y no lo que nos afecta en la acción de pintar. La pintura se enfría, es pura anécdota, se abre el camino al minimalismo, al arte del concepto.

Arikha, como Guston, De Kooning, Dieberkorn, y otros artistas renunciaron a seguir el camino del minimal. Ellos querían pintar, y para que eso fuera posible era necesario recuperar la observación; registrar aquello que nos reclama la atención. Ese *punctum* que denominó Barthes, nos pincha, nos motiva para que la acción de pintar se ponga en marcha y los ojos vuelvan a abrirse. Arikha nunca dejó de reconocer la función histórica de la abstracción: “La abstracción moderna permitió la liberación de la pintura del malentendido literario, de la anécdota (ese virus del ojo) y produjo la ilusión de que la vieja mimesis se había desvanecido en el olvido. Permitió a Mondrian limpiar la habitación de Vermeer, y vaciarla

de su contenido. Mondrian cerró la puerta, pero se dejó la llave dentro”. Según sus propias palabras, Mondrian ocupaba el lugar para el arte lo que Sausurre para la Lingüística: “tan difícil es formar una oración sin Sausurre como poner una forma en una superficie sin Mondrian”¹⁴⁶.

5.4.- Realismo fotogénico

La nómina de artistas contemporáneos implicados en la representación pictórica de lo corporal es larga, lo que nos demuestra que el uso de los medios digitales se entremezcla con las prácticas tradicionales procurando un corpus pictórico de carácter híbrido. En la era de los medios digitales, la discusión acerca de un medio portador no parece corresponder a la situación. En el caso de un medio que propiamente es incorpóreo, se anula el vínculo físico entre imagen y medio, que incluso en la toma fotográfica era la regla de los medios analógicos. Las imágenes digitales se encuentran almacenadas de manera invisible como una base de datos. Cualquiera que sea su ubicación, ésta

146 [“... No basta con pintar del natural, porque la organización de todas las huellas, siguiendo el proceso de pintar del natural, es un proceso abstracto; todo tiene que encajar en proporción. Está regido por el *to prepon*. Eso es lo que organiza la composición y, en realidad, creo que lo que finalmente dicta en la mente no es sólo la imitación de la naturaleza sino la organización de las formas. La cuestión es cómo funcionan, no qué funciona. No es mimético, es algo esencial. Que el proceso de pintar a partir de la observación finalmente no es sólo mimesis. Porque entonces sería externo, mientras que se trata de un acto pictórico interno. Lo siento como el proceso de la pintura. ¿Y sabes cuándo me exalto? No es cuando lo veo hacerse parecido; cuando lo veo devenir forma...] *Ibíd.*, p.28-29

se relaciona con una matriz, que ya no es una imagen. Así, su medialidad al mismo tiempo se ha expandido y se ha hecho discontinua, o sea, no transparente. Al mismo tiempo la imagen digital ha sido manipulada y es también manipulable para el usuario. La llamada crisis del cuerpo establece una norma del cuerpo natural, que es no obstante, resultado de una fenomenología unilateral¹⁴⁷.

El pintor belga Luc Tuymans trabaja a partir de la imagen fotográfica que a su vez ha sido impresa, concediendo a la imagen pictórica una textura propia de la reproducción en serie que popularizó Warhol: “Para crear una imagen visual, un cuadro, sigo un proceso que puede durar meses. Con sucesivos esbozos voy conceptualizando y analizando el proyecto. Busco además, información mediante fotografías *polaroids* o examinando sitios web u otras imágenes. Luego, cuando este trabajo ha madurado hago el cuadro, siempre en un día. Creo que la inteligencia, ya enriquecida, va entonces de la cabeza a la mano, pero en ese circuito la atención es limitada. Ese es el atractivo de la pintura: la exactitud y el *timing*”¹⁴⁸.

Lo que nos quiere transmitir Tuymans es que la pintura le da la posibilidad de que en la imagen aparezca otra cosa, que aún siendo madurada lentamente por el intelecto, se desprende de él en el momento de la ejecución del cuadro. O dicho de otra manera, la mano ya ha adquirido

147 Hans Belting, *Antropología de la imagen*, op. cit., pp. 49-51

148 Luc Tuymans, *El primer arte conceptual fue la pintura*, Entrevista con Juan Bosco Díaz Urmeneta, El País, Babelia, 2/ 7/ 11, p. 18

una forma de razonar independientemente de la cabeza; actúa ante nosotros de tal manera que ni el ojo ni la mente son capaces de seguirla. Esto procura al acto de pintar un grado de libertad que supera al trabajo intelectual. Y también una distancia con respecto al motivo del que parte; ahora se nos presenta como otra realidad: “En el cine, en la elaboración cinematográfica, aprendí algo que me permitió volver a la pintura: el distanciamiento de la obra. Conseguir cierto distanciamiento de la imagen es característico de la pintura, esto me lo enseñó el cine... la televisión, por otra parte, ha bombardeado a mi generación en auténtica sobredosis, y la televisión permite congelar la imagen haciéndola más dura, más angustiosa. He mamado todo eso y no cabe luchar contra un medio que forma parte de la vida, y de la caja de herramientas con la que trabajas”¹⁴⁹.



Luc Tuymans, *Der diagnostische Blick V*, 1992

149 Ibíd.

De ahí que podamos pensar en la relación tan íntima que hay entre el cine y la pintura, no sólo en lo que se refiere al encuadre fotográfico, sino más bien, a lo que respecta a la huella que va dejando el movimiento independiente de la mano, que monta, que pinta, y que nos construye una imagen que es ya de otro orden. Esta ingenuidad de la pintura, que no naif, provoca que aflore una psicología que posiciona a cada artista de modo diferente y peculiar, políticamente, dándonos la posibilidad de establecer vínculos físicos con el objeto cuadro.

¿Pero qué es lo real? Parece ser como si lo real solo fuese una misma cosa para todos, que reproducimos sin cesar, y que no cuenta más que su propia realidad. Formar parte de un imaginario común que se ha incorporado a nosotros gracias a su reproductibilidad. La imagen se copia a sí misma, conformando un extenso campo en el que circular a su lado. Nosotros mismos nos llegamos a preocupar por nuestra imagen. ¿Qué es entonces la realidad? La realidad es la imagen que tenemos de ella, desde la imagen que somos. Es evidente que el concepto de realidad va parejo a la evolución de la imagen fotográfica desde sus inicios, asociando la pintura realista a aquella que imita a la fotografía.

¿No sería la escultura la que representaba lo real antes de aparecer en escena la cámara fotográfica? Era aquello que había que imitar en sus proporciones, lo que nos daba las distancias para una correcta perspectiva espacial, lo que se sustentaba en el horizonte visual. Hoy

en día lo que se imita es la fotografía que reproduce lo real, su forma de componer, los encuadres, nos llevan a pensar la pintura desde el propio orden de las cosas en el marco de la ventana visual, que es pantalla a su vez. Lo que vemos lo hemos proyectado nosotros mismos. Nos hemos habituado de tal forma a la imagen de lo real que ya nada nos conmueve. Hemos suplantado lo real por su imagen, es más, no somos capaces de ver sino es a través de la cámara fotográfica, de la pantalla de televisor. Todo aquello que no suceda dentro de estos parámetros no nos interesa, porque no somos capaces de verlo, de sentirlo. Vivimos la anestesia de los sentidos, de ahí la urgencia de crear lazos referenciales que nos anclen en un mundo que somos incapaces de ver.

Michael Fried nos convoca en su estudio sobre el realismo de Courbet, a ser conscientes de ese estar en el mundo a través del cuerpo, de tal manera que la mirada implica al cuerpo de forma tan profunda, y está guiada por el hasta tal punto, que deberá incluir la corporalidad de la propia pintura. Es imposible separar el problema del espectador de las cuestiones del acto físico de pintar. Para ello se apoyará en la filosofía de la fenomenología existencial: “La idea principal de estos pensadores consiste en explicar qué significa, para los seres humanos, encarnarse, habitar un cuerpo que está orientado desde un principio hacia el mundo físico e implicado en él. Un tema fundamental es la unidad esencial o entretelado de cuerpo y mundo, en cuanto que este

último se nos da a través de la percepción”¹⁵⁰. No deja de ser paradójico que se nos presente el realismo desde una perspectiva existencialista. Es como si irremediabilmente nos quisiéramos sujetos al mundo cuando percibimos un distanciamiento, un cierto peligro de desprendernos de él. Ese peligro que nos trae la imagen fotográfica como representación de lo real es compensado por una pintura que desea al pintor dentro de sí, en tanto que pintor-espectador, corporeizando la superficie pictórica, una proyección de la sensación corporal en diversos elementos de dicha superficie. Lo fotogénico es pura excusa para que el cuerpo se dé. El uso de la fotografía es una manera de pintar su imagen y de hacerla valer, en un cuadro, como imagen:

*“Que jamais le peintre n’a peint sur la surface blanche de la toile pour reproduire un objet fonctionnant comme modèle, mais qu’il a toujours peint sur une image, un simulacre, une ombre de l’objet, pour produire une toile dont le fonctionnement même renverse le rapport du modèle et de la copie, et qui fait précisément qu’il n’y a plus de copie ni de modèle. Pousser la copie, et la copie de copie, jusqu’au point où elle se renverse elle-même, et produit le modèle: Pop’ Art ou peinture pour un plus de réalité”*¹⁵¹

150 Michael Fried, *El realismo de Courbet*. A. Machado, Madrid, 2003, p. 61

151 Gilles. Deleuze, “Le peintre et le modèle”, Alvarez-Baudard, Paris, 1973, publicado en *Photogenic painting*, Black Dog Publishing Limited, 1999, p. 65. La traducción es mía.



Gérard Fromanger, *Violet de Mars*, 1972

Estas palabras de Deleuze acerca de la pintura de Gérard Fromanger, nos aportan un nuevo enfoque de la situación de la pintura en relación con el concepto de modelo, objeto de la representación y que sin embargo se confunde con el propio acto de pintar. Lo representado es en sí mismo la pintura, ocupa realmente el plano de la misma, ¿es el propio modelo el que pinta? ¿Es el pintor su propio modelo? El pintor-espectador busca una y otra vez introducirse en el cuadro que estaba pintando, y eso explica la aparición de supuestas imágenes antropomórficas en el arte de la pintura en general que supone esa *corporeización* de la superficie pictórica de la que hablábamos anteriormente.

Veamos lo que Merleau-Ponty argumenta al respecto: “[La permanencia de mi cuerpo] no es permanencia en el mundo, sino una permanencia conmigo. Decir que siempre está cerca de mí, decir que está siempre ahí para mí, quiere decir que nunca está ante mí, que no puedo desplegarlo bajo mi mirada, que se queda en el margen de todas sus percepciones, que está *conmigo*”¹⁵². Se da en la representación de aquello que vemos bajo la apariencia física, la representación de aquello que nuestra mirada no llega a alcanzar, que es nuestro propio cuerpo, como necesidad metafísica. Esa sombra del pintor que hay en todo cuadro, que se proyecta sobre él, es la que da cuerpo a la pintura y es transformada por la pintura misma en imagen.

El pintor aparece siempre en el cuadro como modelo. La excusa del modelo aparente (escultura-fotografía) nos abre el paso a la presencia metafísica del cuerpo del pintor en el cuadro, ya sea en la abstracción como en la figuración, es más, sería más evidente su presencia con la ausencia del modelo físico, pensemos en los pintores del expresionismo abstracto, en donde lo único que vemos es el cuerpo (metafísico) del pintor. ¿Podríamos hablar de representación en este caso? Decididamente, sí. El pintor representa en la mínima distancia posible, en el plano de desvanecimiento tras el cual todo desaparece, queda detrás y es invisible a nuestra mirada. El pintor, entonces, se aproxima lo más que puede al

152 Maurice Merleau-Ponty, “Le corps”, en *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 108. La traducción es mía.

lugar de la representación, se pega literalmente al plano en el que sucede la pintura en un ejercicio de pintarse a sí mismo. Para ello utilizará todo su cuerpo metamorfoseándose en el cuadro.

Este enroscamiento de lo visible sobre el cuerpo vidente, concierne a todo lo que se abisma en el cuadro: lo que hace que cuando creemos estar viendo un cuadro, somos nosotros los que estamos siendo observados. La pintura se ruboriza de la misma manera que lo hacemos nosotros. Pintura somatizada que se siente desnuda a la mirada del otro. Una pintura que se muestra diferente cada vez, dependiendo de qué ojos la observan, a la mirada del pintor. El pintor desdoblado en el cuadro sufre en la propia carne de la pintura las sensaciones de aquello que le rodea. “Es algo que tiene que ver con el instante, el suplemento, el punzón *figural* del fantasma en la clausura del cuadro. Concierne al detalle, o más bien al jirón, y su fulgor”. Barthes no se olvidó en señalar el poder expansivo del *punctum*. Y es también esta expansión lo que se trataría de nombrar en el lienzo del pintor. “En cuanto efecto metafórico, nos dice, el lienzo es un más acá (un reverso, una dislocación) de la metáfora; el lienzo sería más bien un efecto de deslegitimación de la evidencia, lo que denominaré una violencia, una precipitación disyuntiva. Tendremos que buscar esta disyunción en las sucesivas clases del obstáculo y de la profundidad, de lo táctil y de lo óptico, del cuerpo y del cuadro, del deseo y del ideal, de lo visto y de lo no visto, de lo local y de lo global, en fin, de la belleza y del duelo”.

Se trata de una tensión entre soporte, plano y superficie, una desestabilización de los contenidos y de las formas, del significado y el significante. Ahora bien, semejante tensión sería precisamente lo que produce la función misma de la pintura, la pintura se sostiene y se piensa a partir de un fondo de invisibilidad. “El efecto del lienzo sería por tanto como la proyección *pánica* de lo local sobre lo global, del detalle sobre el todo, en el sentido en que el detalle como *spatium* (cuerpo) revertiría sobre el todo como *extensum* para hacer de él una obsesión; la invasión puntual y punzante, insensata, del detalle sobre el todo”¹⁵³. En cuanto tal, el lienzo es una presencia en el cuadro, lo que está delante de mí, la inminencia de un instante; el de la certeza del cuerpo, palpable. Será la condición de posibilidad pictórica del cuerpo (soma) en la figura (sema). El lienzo solo propone una metamorfosis a medias, la pintura sigue siendo pintura, a la espera de su tematización. Un puro dar la cara de la pintura misma. Se trata entonces de un acontecimiento de la pintura a la espera de su representación.

153 Georges Didi-Huberman, *La pintura encarnada*. PRE-TEXTOS, Valencia, 2007, pp. 53-54. Parece oportuno citar la definición que aporta a continuación el autor: “LIENZO, s.m., significaba antiguamente la extensión de un cuerpo a lo largo y a lo ancho”... “Lienzo se dice también de los cuerpos que tienen diversas caras y diversos ángulos”. De ahí proviene esa otra y ejemplar disyunción entre la idea de delante y la idea de dentro.

5.5.- El pintor en la pintura: la doble naturaleza del gesto

Es entonces esa presencia del pintor, hasta ahora desde una perspectiva metafísica, la que va hacer que nos planteemos verdaderamente la cuestión del tema en la pintura, e intentar desbrozarla para que nos deje ver de una vez por todas su propia psique y nos muestre al pintor que la ha hecho posible. La forma más evidente de la presencia del pintor en el cuadro ha sido desde siempre la representación de sí mismo, lo que se ha venido llamando *autorretrato*, y vendría a ser algo así como traerse a uno mismo aquí a la pintura, venirse al *lienzo*. Esto nos lleva a la idea de cuerpo como objeto de las fuerzas históricas, y debemos entenderlo como algo codificado culturalmente, e incluso como algo producido culturalmente en los escondrijos más profundos de su primordialidad. En palabras de Jean-Pierre Vernant, el cuerpo “es una idea absolutamente problemática, una categoría histórica, petrificada en la imaginación y que en cualquier caso, debemos descifrar en el interior de una cultura particular, definiendo las funciones que asume y las formas que adopta dentro de esa cultura”.

Así en el autorretrato podríamos encontrar una cierta evocación de cierto sentimiento de la propia carnalidad del pintor. “La mirada

implica al cuerpo de forma tan profunda, está guiada por el cuerpo hasta tal punto, que cualquier discusión sobre la teatralidad tendrá que tener en cuenta, necesariamente, cuestiones de carnalidad y corporalidad; deberá incluir, por así decirlo, la corporalidad de la propia pintura”¹⁵⁴.

El acto físico de pintar va íntimamente ligado a lo que ve el espectador. Pongamos entonces al actor, al pintor dentro del cuadro, como invirtiendo la relación espectador obra y llevando dicha relación a un lugar común que bien podría ser el de la conversación. Aprovechemos que tenemos al pintor en la pintura para hablar con ambos en un mismo plano. Es bien conocido por todos la abundancia de autorretratos que se han realizado a lo largo de la historia de la pintura. El pintor siempre ha sentido la necesidad de pintarse a sí mismo, como lugar de pruebas del propio proceso pictórico. Si analizamos la obra de un pintor reconoceremos en sus autorretratos los cambios que se han ido produciendo en su trabajo, representaría el lugar donde el pintor se sincera consigo mismo, ¿donde ajusta su cuerpo con el cuerpo de la pintura?

El pintor se ha visto obligado a expresar, en y a través del autorretrato, un sentimiento, intuición o convicción de su propia corporalidad que jamás hubiera podido exponer en palabras. Es como si fuera necesaria cierta inconsciencia para abordar los cambios en la pintura, uno solo consigo mismo, modelo de sí mismo, para darse en la radicalidad sin un discurso

154 Ibid., p. 67

verbal que lo apoye. Philip Guston nos lo recuerda en la conferencia que impartió en la Universidad de Minnesota en el año 1978 en relación a una de sus últimas pinturas; había pintado toda la noche y cuando fue al lavabo y se miró en el espejo vio que sus ojos estaban inyectados en sangre. Entonces volvió ante el cuadro, cogió un pincel fino, lo empapó en rojo y pintó los ojos. Después de eso la tela estaba acabada. Guston encuentra la razón de pintar en la perplejidad que le proponen sus pinturas, en las interrogaciones que le plantean sin una respuesta concreta. Guston nos habla de sensaciones, aquellas que resultan del trabajo en libertad¹⁵⁵.



Philip Guston, *painting, smoking, eating*, 1972

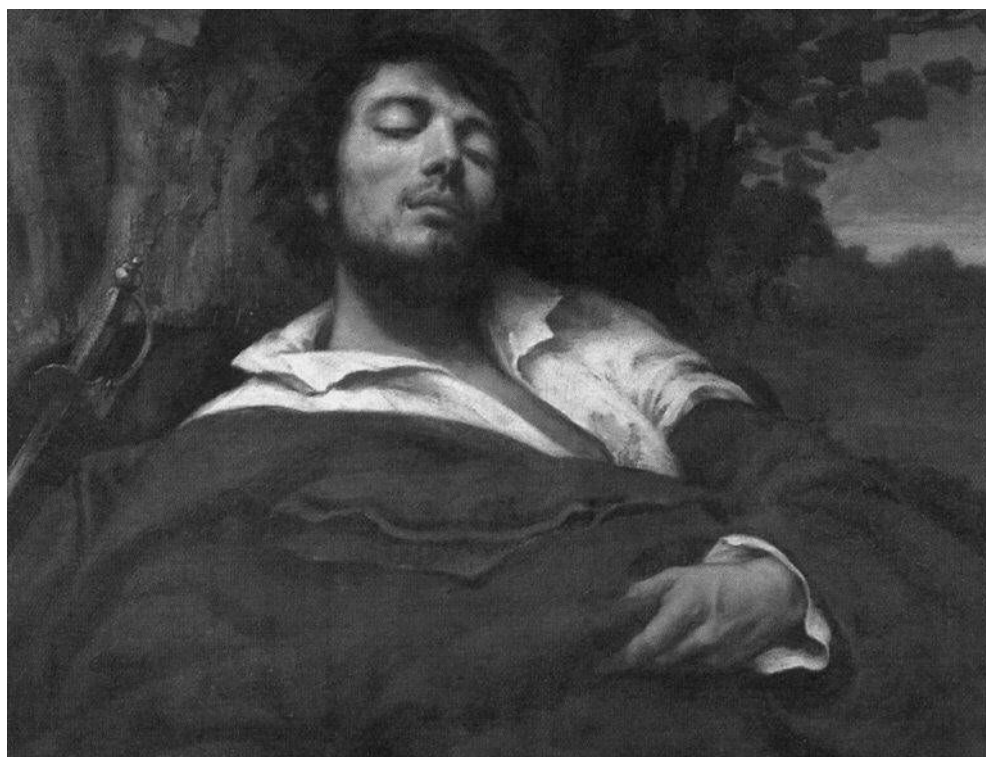
155 Philip Guston, “Écrits et propos 1950 – 1978”, incluidos en el catálogo de la exposición *peintures 1947-1979*, Centre Pompidou, Paris, 2000, p. 47

Michel Fried nos aporta una interesante reflexión a propósito de uno de los autorretratos más emblemáticos de Courbet, dice así: “En *L’Homme blessé* la mano izquierda del modelo ocupa el lugar de su cuerpo, salvo la cabeza y el torso, se oculta a nuestra mirada. Más aún, el pintor ha velado los contornos del cuerpo en tanto que objeto bajo un capote pardo oscuro; y el cuerpo como algo realmente vivo, como algo que se posee internamente, aparece expresado en esa mano masculina, aunque delicada, que emerge bajo el capote para asir firmemente, aunque sin crispación, un pliegue de la pesada e interminable tela de la que está confeccionado. La ambigüedad de la doble naturaleza del gesto, que puede interpretarse como algo orientado hacia el exterior, al mundo y simultáneamente, hacia el interior, a su propia materialidad vital, es característica del arte de Courbet. Tal es la doble naturaleza del capote propiamente dicho, que parece pertenecer inequívocamente al mundo de los objetos, aunque su carácter sombrío, la falta de unos contornos definidos y el ocultamiento del cuerpo que cubre sugieren que funciona como metáfora visual de la experiencia (no visual) del hombre herido en su propia carnalidad: una experiencia que, sea cual sea su contenido, no es la del cuerpo como objeto”¹⁵⁶.

La escena se sitúa lo más cerca posible del espectador. El cuerpo se extiende sobre la superficie de la tela, más allá de los límites del lienzo, literalmente se sale del plano del cuadro para compartir el espacio de la

156 Michael Fried, *El realismo de Courbet*, op. cit., p. 61

contemplación. Podríamos decir que la parte inferior del cuerpo yace a este lado del cuadro, fuera de él, poniendo en cuestión lo que se podría denominar la impermeabilidad ontológica de la superficie del cuadro, es decir, su permanencia como límite imaginario entre el mundo pictórico y el espectador. Más aún, señala Fried, “es posible que esté cuestionando la impermeabilidad del borde inferior del bastidor, su capacidad para contener la representación, para detenerla en ese punto, fijando una distancia tanto respecto a la superficie del cuadro, cuanto al espectador”.



Gustave Courbet, *L'Homme blessé*, 1849

Esta expansión del cuerpo más allá de los límites del soporte, nos reafirma en nuestra posición de dar un cuerpo a la pintura, un cuerpo

independiente que sobrepasa el marco de la representación, o cuando menos que provoca en el espectador esa sensación de algo vivo. Tenemos al pintor dentro de la pintura, pero a la vez se nos muestra en el afuera, en ese lugar compartido por todos y que no pertenece ni al pintor ni al espectador, es decir, en el plano donde se da la acción de pintar, esa película pictórica sensible que nos muestra lo invisible, lo que no se puede ver. “El pintor piensa dentro de la pintura” ¹⁵⁷, como apunta Merleau-Ponty a propósito de Cézanne, cuando éste presta su cuerpo a la montaña (Sainte Victoire) al inclinarse en dirección a su lienzo. Es entonces cuando a través de la visión y el movimiento, traspone la visibilidad de su cuerpo en relación con la montaña... Al retratar con sus ojos y sus manos es partícipe del espacio más profundo del *Ser* que hay en la montaña; establece la profundidad junto al color, la línea, el movimiento y el contorno en el retrato. Mientras se retrata, Cézanne sabe que la imagen especular es la suya propia convirtiéndose en otro, en lo Otro ahí Afuera, prestando su cuerpo al mundo.

Cézanne ya era consciente de esa actitud del cuerpo del pintor que actúa como un receptáculo de sensaciones, como un aparato registrador, frágil y complicado, en el que se inscribirá todo el paisaje en su placa sensible. “El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa en mí. Yo lo objetivo, lo proyecto, lo fijo en mi tela... El otro día me hablaba usted de Kant, seguramente voy a farfullar, pero me parece que yo sería la

157 Maurice Merleau-Ponty, “La duda de Cézanne”, en *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona, 1977

conciencia subjetiva de este paisaje, como mi tela sería su conciencia objetiva. Mi tela, el paisaje, los dos fuera de mí, pero uno caótico, huidizo, confuso, sin vida lógica, independiente de toda razón; la otra permanente, sensible, categorizada, participante de la modalidad, del drama de las ideas... de su individualidad”¹⁵⁸. En ese movimiento, el pintor trasciende su narcisismo y se retira de sí para transformarse en espacio. El verdadero espacio se encuentra afuera, en la superficie, por ello es preciso mantener un combate con uno mismo hasta hacer del propio cuerpo su horizonte, su montaña, *su retrato*.

Esta transposición de las sensaciones corporales sobre una superficie, nos llevan a pensar que lo que pretende el artista cuando se pinta a sí mismo, no es una actitud narcisista la que le mueve. El pintor no desea reflejarse en la tela como espejo, lo que quiere es proyectarse, salirse de sí. De igual manera que cuando pinta a otro, es a través del otro cuando se pinta a sí mismo. ¡Cuando miramos una tela de Cézanne a quien tenemos delante es al propio Cézanne! El rostro representado en el lienzo es fruto de la acción del pintor consigo mismo, y esto hace que a su vez el cuerpo del espectador se movilice ante esa imagen, con la que se siente reconocido y violentado al mismo tiempo. La imagen “permite el deslizamiento o separación del uno hacia el otro de sí”¹⁵⁹, y en ese desplazamiento nos vemos sorprendidos, afectados o retirados de

158 Joachim Gasquet, *Cézanne*, Gadir, Madrid, 2009, p. 166

159 José Ángel Valente, *Pasmo de Narciso*. Tusquets, Barcelona, 1991, p. 23

nosotros mismos, “en el momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas, pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo”¹⁶⁰.

Donald Kuspit advierte que “la representación interna ha sido un objetivo latente de la *retratística* nórdica en general, al menos desde los retratos y autorretratos de Durero y Rembrandt. Estos intentaban mostrar el yo interno tanto como el externo, pero sin darse cuenta de que pueden separarse. Ni comprendieron que el sentido consciente del yo está profundamente enraizado en el sentido inconsciente del cuerpo. La representación del yo interno es en realidad un intento de hacer manifiesto este sentido latente del cuerpo”¹⁶¹. Esta *autointerpretación* lo que hace es mostrarlos como otro distinto, “la relación hermenéutica establecida acentúa la constatación de su propia alteridad”

160 Roland Barthes, *El placer del texto*. Siglo XXI, México, 1989, p. 29

161 Donald Kuspit, *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Akal, Madrid, 2001, p. 257

5.6.- Dentro y fuera del lienzo: el recorrido por uno mismo

Maria Lassnig, pintora austriaca contemporánea y nacida en 1919, representa en su propio cuerpo, desde sus inicios en el arte informal, toda una trayectoria ligada a las relaciones sensibles de la pintura. Esa transmisión a la que se refiere en sus escritos de 1999, donde nos habla de esa intención por su parte de transferir a la superficie las sensaciones corporales. ¿Qué se esconde detrás de la expresión “sensación corporal”? Describir en pintura lo que el cuerpo siente, según sus propias palabras, ella dice que sus cuadros son autorretratos, retratando su cuerpo tal como éste existe a través del sentimiento. De hecho no puede salir de su cuerpo para adoptar una perspectiva sobre él, representa su cuerpo desde el interior, pinta con todo su cuerpo y confunde su cuerpo con el cuerpo de la pintura.

El tema de su pintura, nos dice Kuspit, no es nuevo en arte. “Se trata del problema básico de la representación figurativa, incluso de la representación como tal. La representación nunca es totalmente objetiva; implica un factor subjetivo: la expresión de cierta actitud (en parte inconsciente) hacia la realidad que se ha de representar, una realidad

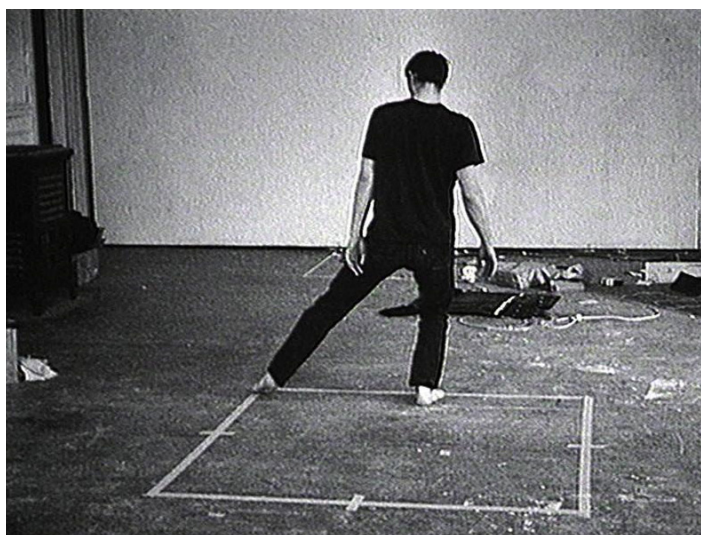
que se hace problemática precisamente debido a este factor subjetivo. La representación de la realidad del cuerpo es incluso más complicada emocionalmente debido al hecho de que el artista mismo tiene un cuerpo y por tanto subjetivamente se juega más en su representación”¹⁶². Maria lassnig se nos mostraría en un grado diferente a las artistas de su generación que desembocan en las *artes performativas* a finales de los 60. Ella se resiste a abandonar el cuadro, lucha mediante la pintura abstracta por permanecer en las posibilidades de la pintura continuando de alguna manera los presupuestos del expresionismo abstracto, pero sin caer en los grandes formatos que la podían derivar hacia posiciones relativas al paisaje y la pintura de los campos de color.



Maria Lassnig, *You or me*, 2005

¹⁶² Donald Kuspit, *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, op. cit., p. 256

Esa insistencia la lleva a plantarse en una figuración, arropada por el arte *pop* que la mantiene en un estado de forma y una energía envidiables en nuestros días. Entender la pintura como una gimnasia del cuerpo. Hacer gimnasia con la pintura. Estirar, flexionar,... el cuerpo de la pintura al ritmo de nuestro cuerpo. Incluso se pueden apreciar en algunos de sus cuadros semejanzas con las tablas de gimnasia. Incluso sus títulos remarcan esas posibles situaciones en las que el cuerpo se da. Sus títulos nos recuerdan las primeras acciones de Bruce Nauman (*con la cabeza a través del muro, dentro y fuera del lienzo, ...*) en las cuales se nos hace fijar la atención, no en la imagen, sino en el camino que hemos de recorrer para llegar a esa imagen. Se trataría fundamentalmente, de transmitir la sensación que llega hasta nuestros dedos hasta la punta del pincel, y ya no tanto pintar con la punta de los dedos.



Bruce Nauman, *Square Dance*, 1967

5.7.- El retrato: Presencias reales

La única frase de Rembrandt que se conoce es esta: No he hecho más que retratos. Es más, le reconocemos en todos los retratos que pintó, en los rostros de los modelos. Pintarse a uno mismo en el retrato del otro. A menudo se ha dicho que todo retrato es un autorretrato y que todo pintor se pinta a sí mismo. Steiner apunta al respecto que: “La compleja historia del autorretrato o, del género del autorretrato, desde... Rembrandt hasta Picasso, implica deslizamientos radicales e intentos de equilibrio en las identificaciones de lo que es carnal y lo que es espiritual, de lo que es público y lo que es privado en la persona”¹⁶³. Ambos lados de nuestra piel son renovados, pintándose a sí mismo, una expresión llena de carga semántica, el artista vuelve a poner en acto la creación de su propia persona. El autorretrato es la expresión de su compulsión a la libertad, de su intento agonista de *reposeer*, de conseguir el dominio sobre las formas y los significados de su propio ser. “La otredad que entra en nosotros nos hace otros”¹⁶⁴.

163 [“Los autorretratos y los retratos de ancianos y de personajes carentes de encanto de Rembrandt no sólo alteran la percepción sensorial de la belleza, la economía del deseo, sino las demarcaciones entre las áreas exteriores e interiores de la efectividad sentida. Ambos lados de nuestra piel son, por decirlo de algún modo, renovados”.] George Steiner, “¿Hay algo en lo que decimos?”, en *Presencias reales*, Destino, Madrid, 2001, p. 212

164 *Ibíd.*, p. 230

Esto no solo ocurre en el género del retrato sino que abarca a los demás géneros de la pintura como hemos visto con anterioridad en el paisaje con Cézanne, o en la representación de objetos cotidianos, naturalezas muertas, pensemos en Chardin, o en las mismas *manzanas* de Cézanne. Nos remitimos a la pregunta que Gasquet le dirige a Cézanne a propósito de una visita al museo del Louvre: “Pero, ¿no cree usted que con frecuencia en un retrato como el de la madre de Rembrandt, en un bodegón como el de la raya de Chardin, podríamos decir como en sus manzanas, hay tanto arte y pensamiento como en una escena histórica, una alegoría pagana o católica?”¹⁶⁵. Esta piel de la pintura que se reivindica, no es otra que la de proteger a la pintura de la literalidad, de la intelectualidad, buscando únicamente el mundo de las sensaciones. No podemos contemplar un cuadro como si estuviésemos viendo las páginas de un diario, por ello en cualquier tipo de representación se dará esa complicidad que sujeta al pintor en lo que representa, en el modelo. De ahí que Cézanne no quiera hablar de pintura sino es delante de la propia pintura: “Cuando lleguemos al Louvre, le responderé. Solo se puede hablar a gusto de la pintura delante de la pintura. Nada es más peligroso para un pintor que abandonarse a la literatura”¹⁶⁶. Esta inmediatez que proporciona la pintura del retrato, la pintura que nos *trae* las cosas del mundo ante nuestra mirada, hace de su presencia el propio tema, sin necesidad de recurrir a historias externas que nos sirvan de excusa para la representación.

165 Joachim Gasquet, *Cézanne, Lo que vi y lo que me dijo*, op. cit., p. 199

166 *Ibíd.*, p. 200



Paul Cézanne, *Retrato de un campesino*, 1905

Esta autonomía del retrato no lo sustrae de toda relación de escena o representación, más que para con eso mismo, de inmediato, situarlo en una relación a la vez única, exclusiva y renovada. El retrato sólo tiene relación con él mismo, potenciando la idea de corporeidad de la pintura, una cierta corporeización de la verdad. Jean-Luc Nancy nos advierte de que “si todo retrato es un autorretrato, es ante todo por realizar lo propio del *auto*: la relación a un sí, o a la relación a (un) *yo*”¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 3

Esta relación que el retrato establece se articula, según Nancy, en tres tiempos: La semejanza, la evocación y la mirada; el retrato (me) asemeja, el retrato (me) evoca, el retrato (me) mira. Estos tres tiempos son momentos lógicos en los que la mirada asumirá a los otros dos, pero es obvio que se trata de tres rasgos simultáneos e indivisibles del retrato. No se trata de reproducir lo reconocible, se trata de sacar a la luz el fondo mismo, de sacar la presencia callándose con el silencio esencial de las artes plásticas, pero llevando hacia delante este silencio mediante una marca visible, un trazo. Retratar es sacar la presencia afuera, así sea presencia de una ausencia, en definitiva hacer presente. “Como poco a poco se fue advirtiendo, un retrato no es semejante por hacerse similar al rostro, sino que la semejanza comienza y existe con el retrato y sólo en él; ella es su obra, su gloria o su desgracia, en lo que se expresa el hecho de que el rostro no está allí, está ausente y no aparece sino desde esa ausencia que es precisamente la semejanza”¹⁶⁸. Esta presencia de la ausencia, le confiere al retrato un grado de realidad insuperable, por lo que de acontecimiento representa. Representa aquello que sucede en tiempo real, registra a través del acto de pintar lo que tiene ante sí en una proyección mutua del agente pintor y del modelo activo, que a modo de conversación registra sobre la tela el acontecimiento que fluye en tiempo presente, sin alegoría, sin metáfora, sino como pura presencia real. El retrato presenta la presencia en una evocación de la ausencia, de lo que

168 Maurice Blanchot, *L'amitié*. Gallimard, París, 1971, p. 43

ya no tenemos delante, de lo que aconteció, convocándonos en la propia pintura ofrecida en nuestra mirada, a entrar dentro, de la misma manera que lo retratado se presenta fuera.

La pintura no es una alegoría del alma o del espíritu. No es de ningún modo la imitación de una interioridad que le vendría dada desde otro lugar, desde la vida de una idea o de una persona. ¿Qué sentido tendría pintar? Más valdría que nos contaran historias. Lo que queremos de la pintura es que nos reclame nuestra presencia, que nos haga sentir de la misma manera que sucede el acontecimiento, emocionándonos. Lo que a la pintura le interesa del retrato es traer ese acontecimiento más allá de la muerte, eso inmortal de la muerte que guarda el pulso de lo vital. La pintura es la ejecución de la *figura* de esa interioridad, precisamente en la medida en que no se trata de un interior que pudiéramos ir a ver detrás de una figura. “El retrato no apareció para convocar la memoria de las existencias amadas o admiradas (no es un monumento, y cuando lo es, ya está dejando de ser retrato). Vino para llamar al sujeto a él mismo, para ejecutar su infinito retorno a sí”¹⁶⁹.

Una cierta salida de sí por parte del sujeto, objeto de la pintura podríamos decir, así como objeto/cuerpo, sujeto de la pintura. Pensemos en los retratos de Bacon, que se dirigen hacia el espectador reclamando su atención, frontalmente, con una mirada que se extiende a cada punto

169 Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*, op. cit., p. 64

de su cuerpo, y a cada parte del espacio del cuadro. Una mirada que se fragmenta y se extiende a lo largo y ancho del diagrama, haciendo que toda la pintura funcione como un gran ojo que nos mira, potenciado por el *redondel* en el que se apoya la figura. Todo el cuadro funciona como un ojo carnosos que nos paraliza, y a su vez nos da cuerpo. El sujeto, aquí, ya no es la evidencia a sí de una interioridad retenida en sí por suspensión del mundo. Así la mirada sacada de sí deviene la evidencia del mundo. Es el pintar lo que expone a través de mí ese mundo como la fuerza que “abre mis ojos en los ojos del cuadro, en el abrirse de par en par y en el encandilamiento que la pintura no representa, sino que ella es o que ella pinta, por cuanto pintar o retratar no tienen, en lo que se llama el arte, un sentido menor que el sentido de ser; por lo tanto, de ser en/al mundo. La mirada pintada se sumerge en este en/al”¹⁷⁰.

Por ello, como señala Belting, en el complejo de relaciones entre cuerpo e imagen, la máscara facial requiere de atención especial. Su relación cambiante con el rostro no puede reducirse simplemente al estado de ocultamiento (rostro) y revelación (rostro nuevo o rostro de la máscara). El rostro verdadero no es aquel que la máscara oculta, sino aquel que la máscara sólo puede generar cuando se la considera verdaderamente en el sentido de la acción social. La máscara también es el inicio de un *disciplinamiento* del rostro natural, que se estiliza con la apariencia de una máscara para corresponder a la codificación plasmada

170 Ibid., p. 86

en ella. Aquí el procedimiento se da en dirección contraria a la del reemplazo de la pintura corporal como ornamento libre. La encarnación de la máscara, en el sentido que le da Georges Bataille, consiste en la *autorrepresentación* como máscara del rostro sin máscara, que en el proceso se convierte él mismo en máscara, en una *máscara facial*¹⁷¹.

5.8.- Conclusiones al capítulo 5

La representación llega cuando la capacidad natural de ver en la superficie marcada se impone una pauta como parte de las intenciones del artista. La representación nunca lo es de una presencia, sino de una representación. El cuerpo que se pinta siempre es una paráfrasis de la ideología imperante acerca de él: Representación de otra representación, lenguaje de un lenguaje anterior de cuyo encuentro nace la eventualidad de una presencia que es impresentable. Una presencia en el sentido de una individualidad que la percepción hace recaer en las entidades del mundo que el cuadro representa, aún estando ligada a la forma de la significación. La abstracción no desmonta la representación; por el contrario, la conserva al cancelarla. Recordemos los residuos de referencialidad en las primeras composiciones abstractas de Kandinsky o en las cuadrículas de Mondrian. No solo la definían como tal, sino que

171 Hans Belting, *Antropología de la imagen*, op.cit., p. 47

también la fundamentaban, la rescataban de lo arbitrario, y lo arbitrario ha sido una amenaza constante para la abstracción.

Mark Rothko es un buen ejemplo de ello, como demuestra su distanciamiento con la pintura de acción alejándose del lienzo, y no dejando huellas evidentes de su paso por allí. Su preocupación ya está más del orden de lo representacional, el no quiere expresar su *yo*, sino representar su *no yo*. Gerhard Richter se apoya en la realidad exterior como excusa para ponerse en marcha, como motivación. Figuración y abstracción se solapan al igual que en la pintura de Avigdor Arikha, para el que la abstracción era un desafío ineludible que permitió la liberación de la pintura de la anécdota visual. A Luc Tuymans la pintura le da la posibilidad de que en la imagen aparezca otra cosa que se desprende de él en el momento de la ejecución. Gustave Courbet se impone como un referente en la actualidad, puesto que su pintura es un fiel ejemplo de cómo la representación y la corporeidad misma del hecho pictórico se entretajan, el cuerpo y el mundo forman un mismo tejido. Philip Guston encuentra la razón de pintar en la perplejidad a la que le llevan sus pinturas, en él la representación arrastra todos los imprevistos que le surgen en el proceso. El pintor piensa dentro de la pintura, como Cézanne, que presta su cuerpo al inclinarse en dirección a su lienzo. Maria Lassnig trata la representación figurativa como una gimnasia del cuerpo, como una expresión de cierta actitud, en parte inconsciente, hacia la realidad que ha de representar. La representación nunca es totalmente objetiva,

implica un factor subjetivo, la expresión de cierta actitud hacia la realidad que se ha de representar. La representación de la realidad de un cuerpo es incluso más complicada emocionalmente, debido al hecho de que el artista mismo tiene un cuerpo y por tanto subjetivamente se juega más en su representación. Retratar es sacar la presencia afuera, como presencia de una ausencia; en definitiva hacer presente. Esto le confiere al retrato un grado de realidad insuperable, por lo que tiene de acontecimiento. Representa aquello que sucede en tiempo real, registrando a la vez la acción del agente y la vitalidad del modelo, que refleja la ejecución de su infinito retorno a sí.

6. PINTURA Y CARNALIDAD

6.1.- Cuerpo y materia

En lo relativo a la materialidad de la obra de arte, Hegel nos dice que “la escultura está todavía en la misma fase que la *arquitectura*, en la medida en que configura lo sensible como tal, lo material, según su forma espacial *material*” y con respecto a la pintura “la escultura parece tener por consiguiente para la representación de lo espiritual el modo más fiel a la naturaleza, y la pintura es en cambio antinatural, pues en vez de servirse de la totalidad sensible del espacio que asumen efectivamente la figura humana y las demás cosas naturales, lo hace sólo del plano...” Sin embargo afirma a continuación: “La expresión del espíritu adquiere en la pintura una precisión y una vitalidad predominantes, más determinadas no sólo en el sentido natural de la exactitud material en general, sino primordialmente de la apariencia fisionómica y patonómica”¹⁷². Parece oportuno citar esta reflexión en torno a lo material de la escultura para apoyar más la tesis de un cuerpo inmaterial, y no de un cuerpo *matérico* que podría detectarse en lo que conocemos como *pintura matérica*, que sólo podría tomar como objeto lo que puede expresarse en lo exterior y

172 G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, op. cit., pp. 513-515

corpóreo, pues de otro modo escogería un contenido que su material ya no es capaz de asumir y manifestar de modo adecuado.

Hasta aquí el material era lo material, la pesada masa que ocupa un espacio. Ahora bien, continúa Hegel, “si lo interno *subjetivo* y al mismo tiempo en sí mismo particularizado, lleno, entra en este material, entonces, para poder *transparecer* en cuanto interno, deberá por una parte eliminar ciertamente de este material la totalidad espacial y transformarla de su ser-ahí inmediato, de modo contrapuesto, en una apariencia que el nuevo contenido requiere. Pero aquí el arte tiene en principio que moverse todavía en lo sensible y visible, pues, como consecuencia del camino hasta aquí recorrido, lo interno ha en efecto de captarse como reflexión-en-sí, pero tiene al mismo tiempo que aparecer como regreso de sí a sí de la *exterioridad* y la *corporeidad*, y por tanto como un retorno –a-sí-mismo que desde una primera perspectiva sólo puede a su vez patentizarse en el ser-ahí objetivo de la naturaleza y en la existencia corpórea de lo espiritual mismo”¹⁷³.

¿Qué es entonces más radical, el arte o la ciencia? La alternativa es propiamente indecible, responde Zizeck: “La ciencia va hasta el final de la sublimación, en la exclusión de la realidad patológica experiencial; pero, por la misma razón, también excluye la *Cosa*. En el arte, la sublimación es incompleta; el artista se aferra a la realidad experiencial, pero esta misma incompletud de la sublimación le permite generar el

173 Ibid., p. 581

efecto de lo *Sublime* por medio de la elevación de este resto *patológico* a la *dignidad de la Cosa*. Nos encontramos aquí frente a la ambigüedad de la fórmula hegeliana del arte como la *manifestación sensible de la Idea*. Como ya sabía Schelling, no hay que interpretar esta fórmula como si una verdad conceptual preexistente tuviera que ser revestida con ropajes sensibles: la estructura es más paradójica. El término capital en este punto es *Idea*, que en Kant es precisamente un índice de lo incognoscible. La cuestión es pues que el arte manifiesta lo que resiste la captación por el conocimiento: lo Bello en el arte es la máscara bajo la que aparece el abismo de la *Cosa Real*, la *Cosa* que resiste la simbolización. Hay algo que es seguro: el peor enfoque posible es pretender una especie de síntesis de ciencia y arte, porque el único resultado de tales esfuerzos es algún tipo de monstruo, muy de la *New Age*, de conocimiento estetizado”¹⁷⁴.

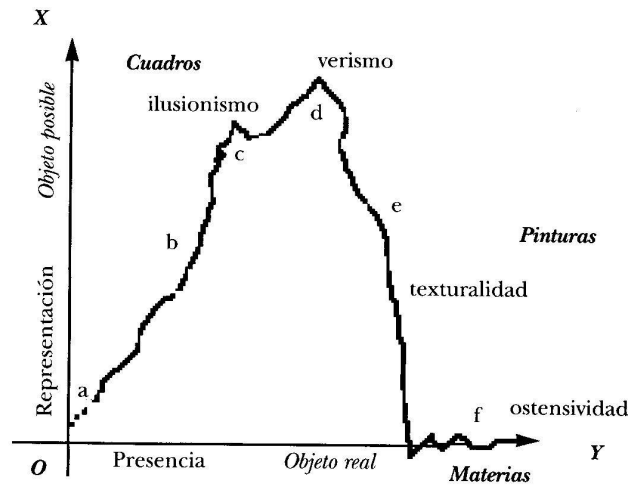
El material de la pintura, y ya no la materia, implica que debe marcar la forma en la que darse la subjetividad, pues su elemento sensible, en el cual se mueve, es la extensión en la superficie y la composición de formas y colores. El objeto, la materia, es transformado en una apariencia que suplanta a la figura real misma, como era el caso de la escultura, por el material sensible de la pintura. La pintura hace de la superficie el elemento primordial de sus representaciones.

Es este pensar de la materia el que ha provocado una cierta invasión

174 Slavoj Žižek, *Órganos sin cuerpo*, sobre Deleuze y consecuencias, op. cit., p.174

materiológica, y que atiende a todos los grados de la inmundicia, en palabras de Pere Salabert: “y así como existen puntos de cambio en el pensamiento, también existen en el arte cuando apunta a una corporeidad substancial, cuando una pintura tradicionalmente anémica avanza hacia su suculencia”¹⁷⁵. Esta materia de la pintura que se transforma en verdadero cuerpo hasta su putrefacción ha sido una de las vías más transitadas en el arte contemporáneo, y como hemos apuntado con anterioridad, estos nuevos comportamientos artísticos son producto más de una cierta sociabilización del arte hacia el terreno del espectáculo, en lo que todo se hace desde una previsible respuesta inmediata. Ya que nuestra tesis se centra en el campo de la pintura como un arte que aún siendo fundamentalmente experiencia nos deja una obra, bidimensional, en la que encontramos precedentes a estas prácticas y a su vez la propia pintura asume estas prácticas y las incorpora en su propio material. Así pues no tengamos en cuenta *lo matérico* de la pintura por sus cualidades ya de por sí físicas y centrémonos en lo que nos señala.

175 Pere Salabert, *La redención de la carne*. Cendeac, Murcia, 2004, p. 68

Fig. 2 ¹⁷⁶

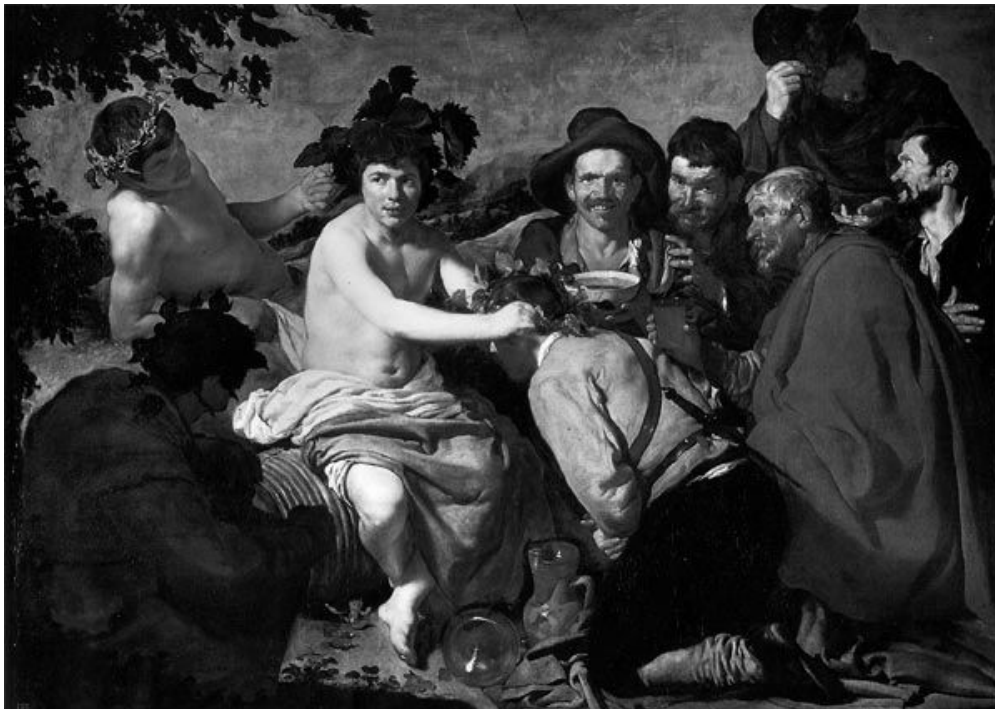
La teoría estética encuentra algunas de sus referencias más significativas en el punto donde se encuentran y tratan de entenderse el cuerpo y su imagen visual plástica. En este sentido Salabert también se fija en la última pintura de Tiziano, como precursora de esa suculencia contemporánea y que vendría de una pintura tradicionalmente anémica. Como ya hemos citado con anterioridad de la mano de Wollheim, *el desollamiento de Marsias* pintado hacia el final de su vida, (recordemos aquí *La Piedad* en la que el pintor aparece representado, donde su cuerpo arrodillado nos conduce a su propia muerte con la consecuente desintegración de la carne) y que como un final la carne desollada nos cierra la jugosidad alcanzada por su pintura anterior. Tiziano nos conduce desde el esplendor de las carnes cálidas de sus pinturas dionisiacas a un “escenario de dolor

¹⁷⁶ “Poco a poco la representación deja paso a la presencia, lo posible del objeto a su realidad gracias a la materia puesta en juego: al límite, la carne con la carne, la sangre con la sangre,...” *Ibid.*, p. 123

en donde la brutalidad en el contenido narrativo de la obra (el cuadro) no se debe sólo a la competencia del artista en la figuración. La propia pasta pictórica (la pintura, pues: la contextura mediante la aplicación del color y el tratamiento de la imagen, la propia composición plástica) contribuye a la representación. La carne no se da solo en el *despellejamiento* figurado sino también en la disposición de la pasta cromática que contribuye al suspenso de las formas, a una suerte de inconcluso pictórico que da cuerpo literalmente al acto”¹⁷⁷.

Este acto hace partícipe también al espectador, de tal manera que en su proximidad la pintura se da en el cuerpo del espectador. Es como si el que contempla la obra tomase el relevo del que la ejecuta, a través del acto del martirio; el pintor muere en el cuadro, que a su vez vive en el espectador. El cuerpo de la pintura en el cuerpo del espectador. “La palpitación de la carne es un temblor en la pintura. Una vibración de toques de color recorre el cuadro *conmoviendo* la figuración”. Estos cambios en la pintura que auguran una cierta *rematerialización*, son sin embargo cuestionados una y otra vez por los grandes pintores, que de alguna manera se resisten a lo matérico. Pensemos en como Velázquez “aligeraba los cuerpos de materia”, como sus figuras son contorneadas evidenciando lo plano de su condición bidimensional; las superficies empastadas de Rembrandt en cuyo espesor parece haber quedado “apresada y fija la tenacidad de un cuerpo, el suyo.”

177 Ibid., p. 73



Velázquez, *El triunfo de Baco*, 1628-1629

Y así sucesivamente como estamos señalando con diversos ejemplos a lo largo de nuestro trabajo, hasta “dotar a la pintura de un quehacer cuya efectividad aumenta proporcionalmente a la conciencia que toma de sí misma como lenguaje, y no ya frente a, sino en el interior de una realidad que se *rematerializa*. Este desplazamiento hacia lo conceptual es la fractura en la que estamos inmersos. Eso de que la materia habla ha ocultado la verdadera razón de ser de la pintura, que está más en el decir que en el hablar; y en el decir del cuerpo. El cuerpo se dice en el material de la pintura.

Francis Bacon al hablar de la carne, y no se refiere a los bueyes desollados en el matadero, aduce a razones que traducidas a pintura

acreditan una figuración contrariada por la plasticidad de una materia que se diría en constante retroceso. Es la excusa del encarnado lo que mueve al pintor, y no la suplantación matérica del objeto. Por eso reivindicamos la representación, aún reconociendo la presencia en el acto, pero no ya en la obra. El cuadro nos puede (o no) llevar al cuerpo, pero no a un cuerpo escultórico, sino emocional a través de la sensación. El cuerpo ya no como presencia sino como experiencia.

A este respecto cabría señalar lo que Lacan define como *extimidad*: “El problema consiste en que al circular alrededor de sí mismo, el sujeto autónomo encuentra en sí algo que es más que él mismo, un cuerpo extraño que está en su mismo centro”¹⁷⁸. A esto apunta el neologismo *lacaniano extimité*, comenta Fernando Castro en su ensayo *El arte en el tiempo de la demolición*, la designación de un extraño que está en medio de la intimidad. Precisamente, prosigue, por dar vueltas alrededor de sí mismo, el sujeto circula en torno a algo que es “en él mismo más que él mismo”, el núcleo traumático del goce que Lacan nombra como *la cosa*. “El sujeto del inconsciente se localiza sobre el cuerpo, queda plasmado en lo concreto”¹⁷⁹. No es la intención de esta tesis profundizar en las teorías psicoanalistas, pero sí mencionarlas por cuestionarse plenamente la cuestión del sujeto en el objeto, la presencia de lo inconsciente como el rastro del cuerpo en la obra. Podemos convenir que fue a partir de las

178 Fernando Castro Flórez, *El arte en el tiempo de la demolición*. Cendeac, Murcia, 2003, p. 121

179 Ibid. p. 127

críticas de Merleau-Ponty cuando se incluye la invisibilidad en un estatus similar a la visibilidad, haciendo desaparecer el binomio sujeto/objeto.

6.2.- Materia y objetualidad

Antoni Tàpies nos habla de cierto cansancio en relación a las pinturas matéricas diciendo lo siguiente: “A mediados de los años 80 empecé a trabajar con más intensidad en esa línea que podríamos llamar *dibujística*. Tal vez se debiera a la edad, pero quizá también tuvo que ver con cierto cansancio de las pinturas matéricas. Naturalmente las pinturas matéricas y la expresividad especial que encontré en su momento en el polvo de mármol siguen siendo importantes para mí. Pero con los años, se han convertido en una etiqueta. Se han transformado en un estilo que muchos han adoptado, y absolutamente todos los estilos se gastan y pierden su fuerza inicial”¹⁸⁰. En este sentido, la pintura de Tàpies sería el ejemplo más claro que sintetiza cuerpo con materia en lo que se refiere a un pintor aún en activo. Es importante añadir que la relación que el pintor tiene con la materia se debe a su fuerte influencia de los objetos. Aunque Tàpies no es, en sentido estricto, un escultor, toda su obra manifiesta una tridimensionalidad que le acerca de algún modo al

180 Manuel Borja-Villel, *El tatuaje y el cuerpo*. Conversación con Antoni Tàpies, catálogo de la exposición en la Fundación Tàpies, Barcelona, marzo, 1998, p. 16

territorio de la escultura. Su pintura se debate entre cuerpo y materia, y será en su trabajo más liviano en el papel donde se nos muestre el verdadero cuerpo de su pintura: en el gesto que alude a lo que no está acabado, a lo que rige el espíritu del pintor.



Antoni Tàpies, *Lligat*, 2006

Aunque a Tàpies no se le puede considerar, en sentido estricto, un escultor, toda su obra manifiesta una tridimensionalidad que le acerca de algún modo al territorio de la escultura. La materia de su pintura la aporta un peso específico que la sitúa en el mundo de los objetos, y será su obra en papel la que mejor transmita ese gesto del cuerpo que nos interesa. A este respecto me parece interesante destacar la conversación entre el artista y José Ángel Valente ¹⁸¹ :

J.A.V.- Acabo de ver un cuadro en tu taller que me ha dejado prendado. Se llama Levante y es de una enorme simplicidad. Aunque se te suele situar como un pintor de gran presencia matérica, este cuadro tiene una desnudez inquietante.

A.T.- Mi obra varía bastante. No todo lo que hago tiene espesor de materia. Incluso ha habido periodos en los que he pintado con lo más tenue que hay en la plástica, que es el barniz, que casi no tiene espesor. En lo último que he hecho hay bastantes collages, Pero ese cuadro del que hablas también me sorprendió a mí. Eso me gusta, que pasen cosas de las que yo mismo me sorprenda.

Es curioso como al poeta le llama justamente la atención una pintura no matérica, lo que le acerca más a la inmaterialidad de la poesía, lugar por el que transcurrirá la conversación. Para Valente la materia no

181 A. Tàpies/ J. A. Valente, *Comunicación sobre el muro*, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 1996, p. 9

se sitúa nunca en el exterior. “Ocupa el espacio vacío de lo interior, el espacio generado por retracción, por no interferencia, 2-1 suele ser mayor que 2+1, según la ley de adición negativa que Kandinsky, tan próximo, formuló”¹⁸². Este vaciamiento del peso de lo matérico es lo que nos aporta el cuerpo, donde se da la posibilidad de que nos demos como cuerpo en la pintura. “Presencia radical de la materia que llega a la forma, pero que es sobre todo formación: formas que se disuelven a sí mismas en la nostalgia originaria de lo informe, de lo que en rigor es indiferente al cambio y puede, por tanto, cambiarse en todo, ser raíz infinita de todas las formas”¹⁸³.

6.3.- *Pneuma*: la dicotomía entre cuerpo y alma

El cumplimiento de la obra, como sucedía en el saber antiguo de la alquimia, “es tanto un proceso interior como el ejercicio visible de un arte. Porque el movimiento hacia el centro de la materia es también un movimiento hacia el centro de la interioridad. Es en el punto de llegada (o en el de partida para el antiguo saber), en la materia-espíritu, en la piedra *neumática* de los alquimistas en donde duerme una imagen, según un conocido texto de Nietzsche que Jung ha comentado. Sentir,

182 Ibid., p. 34

183 Ibid., p. 36

en definitiva, la respiración o neuma de la materia. Tal vez no hay otra cosa, apuntaba Picasso al afirmar: Si se acerca un espejo a un verdadero cuadro, el espejo deberá cubrirse de vapor, de aliento vivo, porque el cuadro está vivo”¹⁸⁴. La materia de la pintura y no ya lo matérico es lo que se comporta como un cuerpo vivo, latente sobre la misma superficie del cuadro. No es una materia que imita al cuerpo por su volumen, sino que lo dice en su levedad, como es el caso de la obra reciente de Daniel Richter, en donde las figuras que pueblan sus cuadros insinúan cuerpos radiografiados, huyendo de la carnalidad de un *Bacon* o un *Soutine*.



Daniel Richter, *Duisen*, 2004

184 *Ibíd.* p. 38

Esta relación *mágica* que otorga a la materia de la pintura las propiedades de un organismo vivo, nos sitúa en el problema platónico del alma y el cuerpo, y que en el Renacimiento es retomado bajo la forma del *eros*. La relación entre eros, el arte de la memoria y la magia es hasta tal punto indisoluble, que nos veríamos envueltos en una teoría del cuerpo enamorado al hablar de la pintura, que se comentó anteriormente, ya coge el relevo de esta cuestión las teorías del psicoanálisis. Ahora bien, nos gustaría señalar al respecto la importancia que tiene para el desarrollo de nuestra tesis el concepto de *pneuma*, en la dicotomía entre cuerpo y alma. La necesidad de definir empíricamente las relaciones entre estas dos entidades, constituye un misterio para la metafísica, al igual que el misterio del cuerpo que nos ocupa. Para Aristóteles, se considerará el eros, del mismo modo que la actividad sensorial, como una de las operaciones que implica la relación mutua alma-mundo sensible, lo que hará que sea sustraído al dominio incondicionado del alma; por otro lado, y como consecuencia, el erótico, igual que el proceso del conocimiento sensible, deberá analizarse en relación a la naturaleza *pneumática* y a la fisiología sutil del aparato que sirve de intermediario entre cuerpo y alma.

En su importante trabajo de investigación, *Eros y magia en el Renacimiento*, Ioan P. Culianu nos dice lo siguiente: “Este aparato está compuesto por la misma sustancia –el espíritu (*pneuma*)– con la que están hechas las estrellas y cumple la función de primer instrumento (*proton organon*) del alma en su relación con el cuerpo. Tal mecanismo ofrece las

condiciones requeridas para resolver la contradicción entre lo corpóreo y lo incorpóreo: es tan sutil que se acerca a la naturaleza inmaterial del alma; y si embargo, es un cuerpo que puede entrar, como tal, en contacto con el mundo sensible...En resumen, el alma sólo puede transmitir al cuerpo todas las actividades vitales, así como la movilidad, mediante el aparato neumático situado en el corazón. Por otro lado, el cuerpo abre al alma una ventana hacia el mundo a través de los cinco órganos de los sentidos”¹⁸⁵. Ya Giordano Bruno proponía para el arte una individuación que le acabaría por liberarlo de normas devolviéndolo a un instante variable unido al cuerpo. Para Bruno no hay preceptos preexistentes capaces de regir la actividad artística y por consiguiente tampoco aprendizaje. El propio arte produce a cada caso las normas que le convienen.

Podríamos decir, entonces, de la materia y el cuerpo, que están erotizados, o mejor, que no son sino en el eros, no se nos muestran (y no se nos muestra el espíritu) si no es a través de una materia erotizada impulsada por un cuerpo a su vez erotizado. El eros escrito en la materia es escritura sobre el cuerpo. “Tal vez todo lo que llamamos espíritu es el movimiento de la materia”, escribía Malevitch en 1922. Valor y fecundidad de la materia: “La cultura contemporánea no podía dejar de volver a una toma de conciencia positiva de los derechos de la materia, en orden a comprender que no existe valor cultural que no proceda de un acontecimiento histórico, terrenal; que no existe espiritualidad que no

185 Ioan P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, Siruela, Madrid, 1999, p. 31

se manifieste a través de situaciones corporales concretas. Nosotros no pensamos a pesar del cuerpo, sino con el cuerpo”¹⁸⁶.

Valente nos regala un poema que escribió sólo ante un cuadro de Tàpies, *Escriptura sobre cos*, según sus propias palabras, “como una copia del natural, entendiendo por natural la materia contaminante, multiplicadora, generadora del cuadro mismo”¹⁸⁷: Cuerpo volcado / sobre sombra. / Toma forma de sí. / Se abre/hacia su vértice. / Tendido. / Escribo sobre cuerpo. / Número, /fracción./ Graffito el siete. /Escribo, / Escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde / viene la luz a requerirte oscura.

6.4.- Cuerpo erotizado: pintura encarnada

Obviando lo matérico, lo que nos queda en la pintura es el gesto y el color. Un gesto que dibuja el cuerpo desde el propio cuerpo; y un color que materializa la sensación, aquello que percibimos como fenómeno. La pintura se *encarna* en su hacerse como cuerpo, la pintura de la que estamos hablando aquí, la pintura que se pinta con todo el cuerpo y que se percibe con todo el cuerpo y no aquella que se intelectualiza. Estamos entonces en el terreno de la sensación, en aquello que nos es propio en cuanto que somos naturaleza. Como dijo Nietzsche: “Toda ciencia natural trata de las

186 Umberto Eco, *La definición del arte*, p. 203

187 José Ángel Valente, *Escriptura sobre cos*, Texto para el catálogo de la XLV Bienal de Venecia

leyes de la sensación. La sensación no es el obrar de los órganos de los sentidos, pues los propios órganos de los sentidos nos son conocidos sólo como sensaciones. No es el ojo el que ve, sino que somos nosotros los que vemos; no es el cerebro el que piensa, sino que somos nosotros los que pensamos. El ojo, como el cerebro, nos es dado absolutamente solo como sensación, no más que todas las cosas *extra nos*. Nuestro cuerpo es igualmente algo fuera de nosotros, como todo lo demás, es decir, nos es igualmente conocido como sensación, como las demás cosas”¹⁸⁸.

Con estas palabras, Nietzsche nos pone en evidencia el hecho fenoménico en el que nosotros para percibir nuestro cuerpo, nos tenemos que dar en el afuera, esto es, para acceder a la sensación partimos de lo que nos es propio como tal, es decir nuestro cuerpo, pero paradójicamente será en lo que hagamos con él, donde seremos capaces de percibirlo. Pintamos entonces para tener una sensación de nuestro cuerpo, el cual sin la acción nos pasaría desapercibido. Cuando acariciamos un cuerpo otro, ¿es el nuestro el que sentimos? Cuando contemplamos un cuadro de un pintor cualquiera, ¿sentimos también nuestro cuerpo? Quizá lo único que sentimos en nuestro propio cuerpo es el dolor, aquello que se nos queda dentro, y sólo con la acción de ponerse a hacer hacia fuera seremos capaces de erradicar ese dolor, o mejor, transformarlo en puro gozo. Esta erótica del cuerpo nos va a dar que hablar, y nos hará gozar. Como dijo Nietzsche, “hay más razón en tu cuerpo que en tu razón”.

188 Friedrich Nietzsche, *Frágmentos póstumos*. Abada, Madrid, 2004, p. 42

Ángel Gabilondo nos aclara más esta cuestión en la que para conocerse hay que darse, a partir del *arte de amar* de Ovidio, reflexionando sobre la palabra *lección*: “No es necesario llevar demasiado lejos los senderos de esta palabra. Sería suficiente con transitar desde el verbo griego *légein*, como reunir y recoger, hasta el reconocimiento de que ello conlleva, también en el latino *legere*, un separar, un discernir, un *seleccionar*. No es un indiscriminado poner unas cosas junto a otras sino que este reunir es, a la vez, un caracterizar, un proceder de un determinado modo. No parece insensato subrayar que tal proceder es aquí, *arte*. Leer con arte es lección. Y sólo así hay un espacio, tal vez habitable, para el amor, el de la permanente elección. Pero *arte*, es no sólo a lo que se accede sino también aquello por lo que se logra acceder”¹⁸⁹.

Eso por lo que se logra acceder es en nuestro caso el cuerpo, nuestro cuerpo. Cuando una pintura funciona, *conmueve*, es porque tiene un cuerpo que le pertenece, y que a su vez nos pertenece en el acto de la contemplación, que sería la acción de leer en la pintura. Pintar, entonces, se convierte en una relación amorosa, una relación carnal, entre cuerpos. La pintura se nos da cuando nos entregamos a ella en cuerpo (y alma). Así, la superficie pintada se transforma en el lugar de inscripción de esta acción amorosa, y a la vez, en el lugar de manifestación de una potencialidad expresiva que surge del cuerpo del pintor y que se encarna en la materia pictórica. La capacidad de expresión está ligada tanto con el

189 Ángel Gabilondo, *Trazos del eros*. Tecnos, Madrid, 1997, p. 159

uso de nuevos materiales, como con el aprendizaje constante de la mano que pinta debido a que en ella se manifiesta una dualidad estrictamente corporal. Como ya citamos en el capítulo que hace referencia a la acción, lo que se produce en el lienzo es un acontecimiento más que un objeto estático al que llamamos cuadro. Es en el acontecimiento donde se da el vínculo entre el cuerpo del pintor y la pintura. Este gesto que proviene de la mano y que se manifiesta finalmente a través de la dimensión material en el lienzo, nos sitúa frente a una carnalidad, *encarnación* de la pintura.

6.5.- Pastoral: el logos en brazos del eros

Para la pintora Miriam Cahn, el acto de pintar es siempre un acto corporal, una *performance* que emplea el cuerpo en su totalidad. Porque, nos dice: “yo no significa sólo yo veo, yo pienso, yo juzgo, sino que yo es el cuerpo entero, de esta manera el dibujar se convierte en interesante y extenso; no tiene nada que ver con un boceto, con algo en sentido autobiográfico, sino que es el hecho de dibujar en sí mismo”¹⁹⁰.

190 Diálogo entre Miriam Cahn y Peter Burri, editado con motivo de la exposición de la artista en Fundación La Caixa, Madrid, 2003, p. 78



Miriam Cahn, *estar de pie / ensación en los pies (confuso) (yo como ser humano)*, 1998

Se trataría de comprender cómo una determinada pintura posee propiedades corporales que plantean constantemente dudas al pintor en el proceso de elaboración, pero que una vez concluida la pintura, revelan parte de su identidad y de su metamorfosis a través de una relación “entre sujetos” con la superficie pintada. Esto corresponde a la idea, como hemos dicho anteriormente, de que la pintura no es un objeto pasivo que funciona de acuerdo con cierta voluntad del agente, y que es más bien ella la que reacciona desde una cierta subjetividad, más que como sujeto, como un cuerpo con vida. El trabajo del artista forma parte de ella, determinando la relación con los otros.

En el caso particular de la obra de Willem de Kooning, se da la idea de que la pintura está provista de una piel, pero no de la piel pintada desde una cierta *ortodoxia colorística* de lo que se denominaba la carnación en la tradición de la representación pictórica, que buscaba crear una ilusión dentro del cuadro. En de Kooning la piel se transforma directamente en carne, en carne cruda, entre un tono gris y café que fue definido por el propio pintor como una coloración experimental que denominó “color hígado”, y que era el resultado de la mezcla de los seis colores fundamentales. Esas mezclas las tenía de diferentes tonos y en grandes cantidades, para acometer la pintura de un solo aliento, sin interrupciones¹⁹¹. Una segunda característica corporal de su pintura proviene del uso que hace de los pigmentos combinados con materiales

191 Harold Rosenberg, *Entrevista a Willem de Kooning*. Art news, 1972

extrapictóricos, así como de ciertos disolventes, que producen unas texturas que se acercan de manera mucho más contundente a la figura de la carne, es decir el sustrato corpóreo que cubre la piel. Recordemos aquí la forma en que Bacon nos transmite esa sensación, jugando con estarcidos, marcando la superficie usando su propio vestuario, algo así como si quisiera quitarse la piel para dejar a la vista la carne roja y cruda de su propio cuerpo. Es curioso que cuando de Kooning comienza una de sus pinturas más emblemáticas, *Woman I*, participara en unas reuniones de discusión con el grupo de artistas del denominado expresionismo abstracto, y que estas conversaciones giraran en torno a la relación entre la pintura del Renacimiento y la carne. Según sus propias palabras, “la carne fue muy importante para un pintor de esa época. Tanto la Iglesia como el Estado lo reconocieron. El interés en la diferencia de texturas – entre seda, madera, terciopelo, vidrio, mármol- sólo tuvo existencia en relación a la carne. La carne fue la razón por la cual la pintura al óleo fue inventada”.

Es evidente que en este renacer de la carne en la época del Renacimiento lo que estaba en juego eran las fantasías eróticas, y la pintura como las demás artes se llenaron de representaciones del amor en todas sus versiones. Esos relatos ilustrados en la “*Hypnerotomachia Poliphili*”, que como nos recuerda Culianu, “tomándolo al pie de la letra, el título significa combate de amor en el sueño. Es pues de esperar que alguien sueñe con fantasmas que entablan alguna disputa erótica, incluso

quizá se trate de su propio fantasma onírico... La estructura del relato no facilita su comprensión. Es un enigma que queda sin solución final”¹⁹².



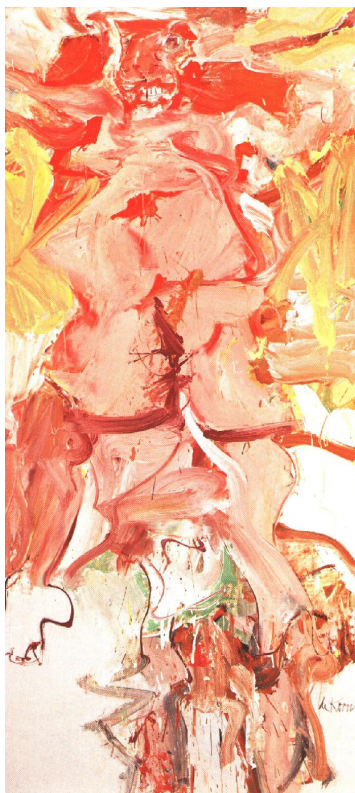
Hypnerotomachia Poliphili, *Poliphilo encuentra a Polia* (Francesco Colonna 1467)

Como la pintura, que siempre nos deja insatisfechos porque nunca acaba por cerrar la historia, lo cual nos invita al acontecimiento; la inyección de vida que viene de la mano del pintor y que se ha transferido al lienzo a través de esa carne color hígado, de esa carne desmembrada que da cuenta, finalmente, de un drama: la impotencia de pintar, esa acción que va más allá de la técnica y del método.

No poder pintar equivale aquí a no poder entender cómo la pintura se manifiesta como un hecho estrictamente corporal, es decir, como un cuerpo sintiente, como un organismo vivo. Si con algún pintor de

¹⁹² Ioan P. Culianu, “Psicología empírica y psicología abisal del eros”, en *Eros y magia en el renacimiento*, op. cit., p.74

la tradición habría que relacionar a de Kooning, este debiera de ser Rembrandt, fundamentalmente por la conciencia de ambos en el tono franco de su sensualidad carnal, que remite también al olfato y por qué no, también al sudor. Como apunta Lynne Cooke, “la mujer en la naturaleza, en la pintura de los años 60 de De Kooning, expresa un ideal erótico en la era de la liberación sexual donde la pincelada parece animar y excitar los cuerpos subrayando el tacto junto a la mirada”¹⁹³. Aún en la abstracción radical de su última obra afloran algunos elementos de sensualidad y carnalidad de ese componente *pastoral* de aquella época.



Willem de Kooning, *Woman, Sag Harbor*, 1964

¹⁹³ Lynne Cooke, *Willem de Kooning*. Catálogo de la exposición, Fundación La Caixa, 1994

En los estudios que dedica Georg Simmel a Rembrandt y que constituyen el núcleo de sus reflexiones sobre el arte, se plantea la capacidad del pintor de inculcar vida a aquello que pinta. Un aliento del fluir de la vida en donde los cuadros se comportan como contenedores de esos instantes que son en realidad vitales, y no ya su representación. Esa energía vital es también una energía erótica: “El dualismo de lo sensible-corporal y de lo espiritual fue superado por Shakespeare de un modo tan riguroso como por Rembrandt. Llamar al amor de Romeo y Julieta, en virtud de su nacimiento instantáneo, un amor meramente sensible, producido por la belleza corporal y sólo dirigido a ella, es una incomprensión indignante...El deseo sensible no es la causa sino de una revitalización situada en la periferia del suceso central del amor. Como aquí uno advierte el cuerpo y la propia alma indiferenciados entre sí; el objeto y el sujeto del amor actúan siempre como una completa unidad”¹⁹⁴.

Objetivamente desde el pintor, aparece la forma corporal de tal modo atravesada por el sentimiento, que un solo acto del contemplador, interiormente inseparable, percibe ambas cosas: “la configuración corporal y la significación psíquica sólo son aquí dos palabras para uno y el mismo hecho del ser, que es demasiado unitario como para que su percepción se componga de una función que simplemente ve y de otra que simplemente interpreta”¹⁹⁵. Pintar es regresar a la superficie del lenguaje recuperando

194 Georg Simmel, *Rembrandt*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Caja Murcia, Murcia, 1996, p. 27

195 *Ibíd.*, p. 29

el tono vital, en donde la tensión, el apresuramiento del artista, deja que el tiempo se introduzca en la propia obra, liberándola de su pesadez espiritual para dejar paso al cuerpo que hace acto de presencia, disgregándose bajo la acción misma de producirlos como signos. Una pintura de improvisación que no distingue jerarquías espaciales, un automatismo crítico, en palabras de Marcelin Pleynet, y que representa una manera de ver el mundo en la que el caos es también una forma de orden. Pensamos así en un músculo interno de la pintura, de la disciplina que exige su ejercicio constante que va ligada a un erotismo. Reto intelectual y placer sensorial se dan la mano en la espontaneidad en que se da la pintura como experiencia vital.

Esta apasionada prodigalidad del yo, requiere la representación de un eco, nos recuerda Steiner, en esa pulsión de creatividad que se refleja en otros, que bien podría ser la larga serie de autorretratos en los que se desdobló Rembrandt: “A mi entender, sólo esta polifonía arroja alguna luz sobre la paradoja del anonimato firmado, de la colectividad de lo singular en el gran arte, en la música y en la literatura. Sea cual sea el desasosiego originario, sea cual sea el vagar del alma en la *noche oscura*, esta búsqueda de otras encarnaciones es una búsqueda amorosa de alto riesgo. Las gramáticas de la creación son, en último término, las de lo erótico, las del intelecto formador y las de la psique bajo el dominio de eros”¹⁹⁶. Una psique de carne y hueso, que deja su rastro en la obra

196 (el “*Logos* en brazos del amor”, como dijo R. P. Blackmur, dando forma a su intuición con el nombre de la basílica de San Giovanni in Venere en los Abruzzos). George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2001, p. 95

del artista, su presencia inagotable que a su vez nos erotiza. “En algún sentido, el cuerpo se muestra como *lo otro* del hombre y no otro”¹⁹⁷. En un pasaje de su ética Spinoza escribe: “Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo”. Esta reivindicación de la libertad del cuerpo que abandona su celda para abrirse a la experiencia, al igual que el lenguaje, en donde ese temblor de lo íntimo se une a la fuerza desbordante de la materia. Es una experiencia trágica. “Materialismo puro y duro de la experiencia erótica”¹⁹⁸.

Se deduce, por lo tanto, que eros y experiencia estética están estrechamente emparentados, y entendemos por estético, como señala Steiner, la encarnación de interacciones concentradas y selectivas entre las restricciones de lo observado y las ilimitadas posibilidades de lo imaginado. “El hechizo de la forma o lo obsesivo del reconocimiento, tal como entran en nuestras vidas, pueden tener una lógica de acuerdo, una *adecuación* a nuestros límites y necesidades, que pueden ser independientes de la calidad general y consensuada. Puede haber en la literatura, la música y las artes, rastros de una *presentidad* anterior a la consciencia y a la racionalidad tal como la conocemos”¹⁹⁹. Esto apunta a la estructura oculta de la memoria

197 Ángel Gabilondo, “El porvenir del cuerpo”, en *Huéspedes del porvenir*, op. cit., p. 233

198 Ximo Brotons, “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”, Prólogo a la edición en castellano de *Teoría del cuerpo enamorado*, Michel Onfray, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 17

199 George Steiner, “¿Hay algo en lo que decimos?”, en *Presencias reales*, op. cit., pp. 205-206. La hipótesis de Steiner propone que la experiencia estética infiere la posibilidad necesaria de esta presencia real. La música, nos dice, se presenta como lo metafísico de todo lo físico del mundo, por lo tanto, podríamos llamar al mundo tanto *música encarnada* como *voluntad encarnada*.

de imágenes que nuestro cuerpo posee. En el sueño abandonamos el cuerpo que conocemos, y sin embargo soñamos el sueño únicamente en ese cuerpo. El cuerpo es el manantial de nuestras imágenes

6.6.- Carnaval: entre la experiencia y la apariencia

Resulta interesante la relación de préstamo que se da entre los pintores de diferentes épocas, y más en el caso de los pintores holandeses, que nos están ocupando no pocas reflexiones a lo largo de esta tesis. Si reparamos en la pintora Marlene Dumas, encontramos un vínculo muy estrecho con Rubens, especialmente en la manera que se enfrenta a los temas, desde una perspectiva *fotogénica*, podríamos incluso decir, en expresión de Agamben, *pornográfica*.



Marlene Dumas, *couples* (detalle), 1994

Esta intención que acentúa lo superficial, lo cosmético, provoca una inmediatez espectacular, y no por ello rechazable. La inmediatez del acto, del gesto pictórico, nos transmite una sensualidad que no es propia de la imagen fotográfica. Sería algo así como hacer sensible lo pornográfico propio de los medios. En este sentido juega un papel esencial lo que Wollheim ha llamado el préstamo, que contribuye a un fuerte grado de tematización de la pintura, sin apenas tener que tomar decisiones en lo que respecta a la composición. Si nos fijamos en la pintura de Rubens, *Sileno borracho*, el esfuerzo compositivo es tal, que la pintura incluso llega a tambalearse. En ambos casos los cuerpos se ajustan al formato del cuadro, hacen cuerpo con él. Las figuras se yerguen o reclinan dependiendo del lugar que ocupan en el plano del lienzo, extendiéndose hasta los bordes. Es en lo que de Kooning insistía en su pintura, expandir el cuerpo hasta los bordes como si se tratara de su propio cuerpo. Pintar la sensación, esa es la cuestión, a costa de una *carnavalización* de la pintura.



Rubens, *Sileno borracho*, 1618 h.

La pintura disfraza continuamente el motivo del que parte, no queriendo mostrar su intemperie. Esta excusa hace que la pintura quede anclada en la tradición, ya que es dicha tradición la que la legitima. En este disfrazarse de pintura es donde reside la afirmación del pintor como cuerpo, un pintor travestido como la figura de Sileno. “El travestismo sexual es típico de la estructura carnavalesca y forma sistema con sus compañeros: la licencia y la inversión. El vientre prominente es también una figura del exceso, que se inscribe esta vez en el sistema de manera dialéctica. Encarna de manera ejemplar el espíritu mismo del Carnaval; la alegría de vivir, el elogio de la materialidad del mundo, la apología de la fertilidad y la importancia que se da a las partes inferiores de la anatomía humana, son todos ellos rasgos que hacen que estos *panzudos* se erijan en personajes indispensables del mundo carnavalesco. Esto es lo que ocurre con los dibujos de Goya, donde ciertos elementos dejan aflorar la hipótesis de que junto a la imagen del cuerpo grotesco surge otro motivo carnavalesco que sugiere una inversión risible y dramática al mismo tiempo”²⁰⁰. Así en un dibujo inspirado en la mencionada obra de Rubens, la ceremonia báquica se transforma en un cortejo de Carnaval y el personaje central se presenta como una verdadera *loca*. Su sexo se oculta bajo el espeso pelo pubiano mientras su compañero opta por atrapar sus senos en lugar de pellizcarle las caderas, con lo que se refuerza la ambigüedad sexual de la escena²⁰¹.

200 Victor I. Stoichita/ Anna María Corderch, *El último carnaval*, Siruela, Madrid, 1999, pp. 51-53

201 Stoichita se refiere al dibujo de Jean-Antoine Watteau, *El cortejo de Sileno*, 1715, Washington D. C., National Gallery of Art.

En el caso de este cuadro, Sileno ocupa el espacio del pintor que se representa a sí mismo en la pintura. “Sileno es parte de las canciones que canta. El artista se confunde con su obra, no permanece ajeno a ésta, sino que aparece en el proceso de creación misma. No es una representación para un público, sino que se representa a sí mismo, igual que un bailarín se crea en su danza. Se trata de una visión *extásica* del arte o, por mencionar la distinción nietzscheana, que parece bastante apropiada en este caso, dionisiaca más que apolínea”²⁰². Nietzsche defiende el papel original del coro satírico y cita como ejemplo de sabiduría popular anterior, el mito de la captura del profético Sileno por el rey Midas. Podemos ver la pintura desde su vertiente dionisiaca, como el lugar que se le otorga a la música. Puro acontecer de la pintura que nos habla en términos musicales, implicándonos en el tiempo y el movimiento.

Es más que evidente la pulsión erótica de la pintura en ese inconsciente óptico del que nos habla Rosalind Krauss al respecto de Picasso, cuando en sus últimas series asediaba una imagen durante años, y “el que recurriera frecuente y espectacularmente a la representación de actos sexuales, significa que en realidad no necesitaba la estructura del *correpáginas* para dejar volar su imaginación erótica. Su arte se fue convirtiendo cada vez más en una función del pulso de este mecanismo...Se diría que la repetición mecánica y la representación erótica lo habían cautivado”²⁰³

202 Svetlana Alpers, *La creación de Rubens*, Visor, Madrid, 2001, p. 163

203 Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, op. cit., p. 249



Picasso, *Déjeuner sur l'herbe d'après Manet*, 1961

Reconociéndose como Sileno, en sus variaciones sobre los viejos maestros sistematiza el proceso; la obra es un ensamblaje de lienzos sobre un mismo tema, siendo cada uno sólo un vínculo con el todo, un movimiento perpetuo, un momento suspendido. A Picasso lo que le interesa es el movimiento de la pintura, el avance dramático desde una visión hasta la siguiente. “He llegado a un punto, dice, en el que el movimiento de mis ideas me interesa más que esas mismas ideas”.

Aunque no está claro a qué ideas se refiere, puesto que éstas, si verdaderamente existen desde la perspectiva del acontecimiento, no serán sino como reflexión en el final del proceso. “Yo meto en mis cuadros lo que amo. Tanto peor para las cosas si luego no se conciertan entre ellas”, dice Picasso, reforzándonos este impulso ligado a lo erótico, asumiendo

el tormento y el placer de su tarea artística ²⁰⁴ . Si pensamos que tanto Picasso como Miró, nunca cerraron ese continuo, posiblemente sería por el miedo de enfrentarse a la razón, y continuar perpetuados en el acto. No es de extrañar que después de todo lo que pintó hablara en estos términos en sus últimos años: “Si sigo abriré ventanas. Me pondré tras el lienzo y puede que algo ocurra”. La ventana se abrirá y algo ocurrirá ante los ojos del pintor que está ahí cautivo, fascinado, como el *Hombre de los Lobos*, para quien la ventana se abre hasta un lugar más allá del cual algo está ocurriendo, una ventana que le permite ver la figura matriz de una escena donde quedará atrapado el resto de su vida ²⁰⁵ .

Cabe señalar aquí, que el erotismo es considerado como una experiencia vinculada a la vida, y no como objeto de una ciencia. Es objeto de una pasión o, más profundamente, como señala Bataille, objeto de una contemplación poética ²⁰⁶ . Esta contemplación que implica al espectador en la pintura, con la cual comparte su experiencia, hace que no perdamos ese espacio en el que darse, y en donde la pintura se re-presenta, se nos aparece, huyendo de lo que culturalmente nos ha venido establecido a partir de las representaciones figurativas, en las que se nos priva de la posibilidad de participar *de cuerpo presente*. Eso de lo que nos alertaba Nietzsche al decirnos que ese espacio de la experiencia había sido sustituido por un

204 Fernando Castro Flórez, *Picasso, el rey de los burdeles*, Abada, Madrid, 2008, p. 66

205 Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, op. cit., p. 253

206 Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997, p. 13. (El autor hace referencia a *Le miroir de la tauromachie*, de Michel Leiris)

plano de las apariencias: “La lucha entre ambas formas (la apolínea y la dionisiaca) tenía una meta extraordinaria, crear una posibilidad más alta de la existencia y llegar también en ella a una glorificación más alta (mediante el arte). No era ya el arte de la apariencia, sino el arte trágico la forma de glorificación: en éste sin embargo, queda completamente absorbido aquel arte de la apariencia. Así como el elemento dionisiaco se infiltró en la vida apolínea, así como la apariencia se estableció también aquí como límite, de igual manera el arte trágico-dionisiaco no es ya la verdad. Ahora la verdad es simbolizada, se sirve de la apariencia, y por ello tiene que utilizar también las artes de la apariencia”.

Preguntarse por el cuerpo es de por sí informulable, ya que como hemos visto a lo largo de este trabajo, no hay forma de saber qué es un cuerpo si no es en el último instante en que nos desprendemos de él, y para entonces, no estando en él, tampoco tendríamos la posibilidad de decirlo. Como señala Jorge Fernández Gonzalo, “solo llegamos a formular una pregunta para unas manos, la interrogación de tus muslos, el enigma del sexo, de la piel; nunca abarcamos esa pregunta del todo, la interrogación plena sobre el cuerpo, que se escapa, que se cierra al lenguaje, porque preguntar tu cuerpo lo destruiría. Interrogarte, pues, consiste en provocar esa imposibilidad de alcanzar tu cuerpo, en desafiar al lenguaje que quiere ocultarte en el nombre. Es dar deseo al pensamiento, deseo inabarcable, irrestituible, que se abismará en su propio nacimiento, que nacerá para el advenimiento de su desaparición”²⁰⁷.

207 Jorge Fernández Gonzalo, *La muerte de Acteón*, op. cit., p. 177

6.7.- Conclusiones al capítulo 6

El cuerpo se reconstruirá desde la sensación, a partir de la huella sensible que permanece oculta tras la piel de la pintura. Evidentemente esto no es demostrable científicamente, pero como señala Danto, “la mente interpretada como encarnada - como hecha carne – tal vez podría residir en el cuerpo como lo hace una estatua en el broce que es su causa material, o como reside una pintura en el pigmento que le da forma, o como un significado reside en el significante, en el lenguaje de Saussure”²⁰⁸. En definitiva, nos dice, que el problema del cuerpo es en último término un problema científico, pero puesto que es un problema que incorpora los aspectos generales de su solución como componentes propios, no puede ser tratado por la ciencia desde fuera: la ciencia no lo puede abordar. Se establecen, entonces, una serie de analogías entre los seres y las obras, para esclarecer problemas relativos a lo que se ha denominado la plasmación material de las representaciones y la verdad. Los seres humanos como seres que representan, y al mismo tiempo la pintura como representación materialmente plasmada. Cuando una pintura nos conmueve es porque tiene un cuerpo que le pertenece, y que a su vez compartimos en el acto de

208 Artur C. Danto, *El cuerpo/ El problema del ...*, Síntesis, Madrid, 2003, p. 242

la contemplación, la acción de leer en la pintura. Pintar es entonces un acto de amor una relación carnal entre dos cuerpos. La pintura se da cuando nos entregamos a ella (en cuerpo y alma). La superficie pintada es el lugar en el que se escribe esa acción. El lugar en el que se manifiesta por medio de la representación, la potencialidad expresiva que surge del cuerpo del pintor y que se encarna en la materia pictórica. Lo que se produce en el lienzo es ante todo acontecimiento. El acto de pintar es siempre un acto corporal. Pintar es regresar a la superficie del lenguaje recuperando el tono vital, donde la tensión, el apresuramiento del artista, deja que el tiempo se introduzca en la obra, liberándola de su pesadez espiritual, para dejar paso al cuerpo que hace acto de presencia, dispersándose bajo la acción misma de producirla como signo. El músculo interno de la pintura exige ejercer una disciplina que la confiere ese carácter erótico; reto intelectual y placer sensorial. Una psique de carne y hueso que deja su rastro en la obra del artista. Una presencia inagotable que nos erotiza en donde el cuerpo se muestra como lo otro del hombre y no otro.

Un buen ejemplo de ello en la pintura contemporánea es la que tiene por referente la obra de artistas del pasado, como es el caso de Tiziano, Rembrandt y Velázquez entre otros, que han ejercido una fuerte influencia en la manera de encarnar las formas en la pintura: la succulencia, la pastosidad y la levedad se corresponden con una atracción por lo corporal en la pintura. Es el caso de Tàpies y su preocupación por lo matérico en relación al cuerpo y su fragmentación; pintoras como

Marlen Dumas y Miriam Cahn que encuentran en la práctica pictórica la sensualidad propia de los cuerpos; y pintores como Daniel Richter que se apoyan en la representación de lo fantasmagórico del cuerpo, vaciándolo de la carne y mostrándolo en su levedad espiritual.

CONCLUSIONES

Todo intento por parte de la pintura de huir de la representación se queda una y otra vez frustrado, como hemos visto a lo largo de este trabajo. Es justamente en esa necesidad de hacerse vital donde desaparece en lo efímero de dicha condición, de ahí que la pintura se refugie en la representación para sobrevivir a lo temporal. Toda representación constituiría entonces un revivir del acto que le dio forma y del cuerpo que actuó para que ello fuera posible. Lo efímero queda en el plano de lo visible, por eso la pintura no se fía del ojo, de lo meramente visual. El hecho de pintar requiere de una presencia corporal en los términos que hemos venido hablando, es decir, de un cuerpo que se juega en todos los aspectos de la creación y que va desde el propio lenguaje que lo recibe y produce en ese proceso en que el deseo nos empuja hacia la ejecución de la obra. De ahí que los momentos en los que la pintura ha estado más cerca de lo corporal, hayan sido en donde ésta se ha mirado en el cuerpo del artista, reinventándose continuamente e incorporándose en un discurso de otro orden, en donde el pintar y el pensar han ido de la mano.

1.- El lenguaje establece las coordenadas de la presencia, pero nada de ello permitirá concebir el cuerpo; su presencia es antes una ausencia, un hueco que no puede decirse, que desbroza la relación entre lo visible

y lo enunciable, Entonces, el único lenguaje que no es lenguaje, sino que atenta contra el lenguaje, que constituye sus límites y que se levanta como el único medio para escribir el cuerpo, es el lenguaje poético. Se trata, indudablemente, del arte; del arte de la poesía, del arte de la pintura. Aquí si residirá el cuerpo que excede el lenguaje en su continuo movimiento hacia adelante, en lo irrepetible del acontecimiento. Cézanne conformará el punto de inflexión en donde la pintura se abraza a aquel lenguaje en donde la totalidad es la suma de pequeñas unidades (palabras, trazos), que nos llevan al texto/cuadro. La pintura se constituye como un huir del lenguaje, pero hacia el lenguaje, hacia su encuentro. Como señala Hans Belting en su *Antropología de la imagen*, también el lenguaje lleva en sí mismo una carga doble: en el acto corporal, al hablar, y en el acto social, en la comunicación entre cuerpos. Está ligado al cuerpo y es sistemático y por lo tanto abstracto. La voz genera el habla, la mano el dibujo, en actos análogos de una exteriorización medial de manera similar a como el oído y el ojo fungen como órganos mediales de la recepción de esas comunicaciones. Por eso existen correspondencias tempranas entre lenguaje e imagen. En la escritura, al igual que en la imagen, interviene la mano apareciendo como imagen del lenguaje, como un medio secundario en contraposición a la imagen mimética y a su relato.

2.- El cuerpo es entonces objeto y mediador. Es el lugar hacia el cual dirigimos nuestra mirada y a través del cual miramos. El cuerpo constituye nuestro medio de tener un mundo, tanto como contenedor

de aquello que nos hace vivir, así como de sus posibilidades gestuales, que son las que nos ocupan en el acto de pintar propiamente dicho, cuando nos referimos al cuerpo como la *factoría* de los *gestos*. Todo este circuito de intensidades deviene en lo que Merleau-Ponty define como la *motricidad original*: La conciencia es originariamente no un “yo pienso qué”, sino un “yo puedo” en donde el movimiento no deviene en pensar un movimiento y el espacio corporal tampoco en un espacio pensado o representado. El movimiento del cuerpo se debe a que él mismo lo contiene, lo ha incorporado a su mundo, y mover su cuerpo significa dejarse llevar por lo que él mismo solicita. La motricidad no es entonces una servidora de la conciencia que transporta el cuerpo a un punto del espacio que nosotros *nos* hemos representado. Para que nosotros podamos mover nuestro cuerpo hacia un objeto, hace falta primero que ese objeto exista para él.

La tematización en la práctica de la pintura se da en esa reflexividad del cuerpo del pintor, como agente que piensa en lo que ha hecho, en esas marcas o rasgos que saca a la luz después de haber actuado, es decir, que se da dentro de ese fragmento que es esencialmente corporal. Ese cuerpo que se antecede a la psique, o esa psique que es irremediamente cuerpo ya. Pero es que la experiencia en la que se basa esta relación de la pintura con el cuerpo no es, a priori, visual. Esta relación que podríamos denominar *metafórica*, no desde una perspectiva semántica, sino, como señala Richard Wollheim, más bien psicológica, en el sentido de que esa

metáfora pictórica profunda modifica y torna más profunda e intensa nuestra actitud hacia el cuerpo. De la misma manera, no tiene por qué haber un nexo iconográfico entre lo que representa o expresa la pintura y lo que metaforiza. Se consigue entonces una corporeidad en cuanto a la totalidad de factores que intervienen en la pintura tratándose de inducir directamente esa corporalidad a partir de medios no figurativos y reinstalándonos en la pintura como un todo (*¿aura de fisicidad?*) teniendo así conciencia de la superficie marcada. El cuadro pasa a ser un continente al igual que el cuerpo.

3.- Una acción se desprende de su agente y desarrolla consecuencias que le son propias. Esta *autonomización* de la acción humana constituye la dimensión social de la acción, y en el caso de la pintura, su dimensión corporal. Un cuerpo social que importa a todos, ya que en su ejecución, esta acción produce hechos que ejercen efectos que no nos propusimos. “El cuerpo-propio, concluye Paul Ricoeur, no puede ser tematizado sino dentro de un método que se remonte desde los problemas de la expresión lingüística a los problemas de la constitución de lo vivido”²⁰⁹. El ser humano se encuentra en una relación problemática con su propia imagen que lo lleva a la transformación de su cuerpo impulsado por una necesidad de origen fisiológico, en tanto que el cuerpo está expuesto a lo peligroso. La pintura asume esa cirugía plástica que hace que la

209 Paul Ricoeur, “El punto de ruptura entre el análisis lingüístico y la fenomenología”, en *El discurso de la acción*, op. cit., p. 152

imagen se estremezca, llamándola a su propia corporeidad, dejando ver el salvajismo inherente del arte de pintar, que activa obstinadamente el cuerpo erógeno primitivo. Este asalto a la representación sentará las bases del arte conceptual, en donde lo lingüístico irrumpe en el orden de lo visual sustituyendo el cuerpo de la obra por el cuerpo del artista. El cuerpo del artista pasa a ser en este caso el soporte de la acción, erigiéndose en un juego de travestismo estético, como sustituto del objeto del arte.

La visión *háptica* nos remite a una pintura que reivindica su carácter bidimensional, pero que a su vez acentúa su carácter físico en esa dimensión táctil del ojo. Lo que se pinta entonces son fuerzas que se ejercen sobre el ojo, aplanando así su mirada. El pintor toca a través de la visión y todo lo que pinta es una respuesta a alguna cosa que se mueve en el fondo inmemorable de lo visible. El plano de la retina y el plano del cuadro pasan a ser considerados isomorfos; las leyes del primero generan la lógica y armonía del segundo, e indefectiblemente cada uno de estos campos, el retiniano y el pictórico, acaba identificado como un plano. La pintura, al dejar de lado su carácter retiniano, abandona esa idea que la constriñe de considerar únicamente el color como sustancia con la que informar acerca del tono de los objetos visibles para pasar a explotar el valor diferencial del mismo. Esta gramaticalización proviene de esa tendencia de la pintura a no dejarse ver, lo que trae como consecuencia que sea ocioso e inútil para la comprensión de la misma hablar de la

cualidad de los colores de manera individual. La intuición se impone como visión, como una visión instantánea en la medida que restringe la representación mediata a la puntualidad del contacto inmediato. Figurativa o no figurativa, la línea no es más imitación de las cosas; el ojo ya tiene problemas para localizar los aspectos centrales y se ve forzado a procesar toda la superficie del cuadro. La visión constituye una lógica que descifra de modo inteligible los signos dados en el cuerpo, siendo en el propio cuerpo donde reside el signo. Cuando el artista se propone producir contenido o significado pinta también de manera que provoque determinada experiencia, y la experiencia revivida en el espectador debe aproximarse a la propia del artista cuando trabaja.

4.- Es el sujeto el que es tocado por la mirada del mundo, y al mismo tiempo también el sujeto actúa para que ello sea posible en el juego de la representación. La pintura nos atraviesa de la misma manera que lo hace la realidad que nos rodea. Las técnicas de reproducción gráfica han ido arrinconando el espacio de la representación, por lo que la pintura se ha ido empapando de una cierta fotogenia para sobrevivir y preservar así un gesto que le es propio, una repetición que nos vuelve a poner a disposición de las emociones. Se inicia un camino inverso que nos conduce a una pintura que no es ni realista, ya que no está interesada por la mimesis, y que a su vez no ve más allá del muro que presupone el cuadro. Lo real y lo abstracto se solapan: el pintor encuentra la motivación en aquello que ve y al mismo tiempo se olvida de ello en el momento de la ejecución.

La realidad exterior funciona como excusa para ponerse en marcha, pura motivación. Esta inversión de los términos coloca en primer lugar el hecho de pintar, lo que viene generado por un conocimiento en profundidad del lenguaje pictórico que lo sitúa como algo relativo a lo abstracto.

La pintura debe despojar entonces a la figura de lo figurativo y erigirse en torno al punto de intersección donde *lo figural* y *lo abstracto* se tocan. Estaríamos hablando de una pintura que late desde el pulso del acontecimiento y que no olvida el cuerpo de la acción que la produjo. Si la pintura no tiene nada que narrar, a pesar de todo algo transcurre, algo que define el funcionamiento de la pintura. Así, si la autorreferencialidad constituye una forma de significado, la tematización según esta concepción presupone el significado. Cuando se practica la pintura se hace dentro de ese fragmento de nuestra psicología que es esencialmente corporal. De la pintura nos conmueve la aparición que revela lo corporal, todo aquello que constituye lo somático, la carnalidad misma. Se trata pues de la aparición o revelación del cuerpo a través de la piel sensible de la pintura, y no tanto de la pintura como materia, que es lo que nos propone la escultura. En la *expresión* será entonces donde se nos indique su presencia, su fisicidad en lo que sucede como tiempo y movimiento a través de la espontaneidad del gesto como agente de la *acción*. Esta espectacularidad de la pintura, que exige un escenario en el que darse, nos aporta (y nos reporta) también un estar en el mundo. Un afuera en el que ya no hay sujeto, sino un campo de líneas de fuerza.

5.- Dentro de cada artista se esconde un espectador del que depende el artista como agente. Y esta dependencia se manifiesta en lo que es una de las pocas constantes de la historia del arte pictórico: la postura del artista frente al soporte, cara a cara, con los ojos abiertos y fijos en él. Podemos decir que se puede representar lo que se da frente a nosotros cara a cara, ya que la representación versa esencialmente sobre lo visible. El artista como espectador es un ojo encarnado, hecho que el mismo pone de manifiesto cuando, en su condición de espectador original y modelo de todos los espectadores venideros se coloca delante del soporte a este lado de *lo que marca*, con los ojos bien abiertos y fijos en ello. El pintor actúa en la mínima distancia posible, en el plano de desvanecimiento tras el cual todo desaparece a la visión; se aproxima al máximo al lugar donde acontece la representación en un ejercicio de pintarse a sí mismo. Para ello utiliza todo su cuerpo que se metamorfosea en cuadro. Este enroscarse de lo visible sobre el cuerpo vidente, concierne a todo lo que se abisma en el cuadro. Consiste en lo que tiene que ver con el instante, el punzón *figural* del fantasma en la clausura del cuadro. Se trata de la tensión entre soporte, plano y superficie. Una desestabilización de los contenidos y de las formas, del significado y del significante que producen el sentido de la pintura. La pintura se sostiene y se piensa a partir de un fondo de invisibilidad en donde el efecto del lienzo constituye la proyección de lo local, del cuerpo, sobre lo global; la invasión puntual y punzante del detalle sobre el todo. Así el lienzo conforma una presencia en el cuadro, lo que está ante mí, la

inminencia de un instante en donde el cuerpo es ciertamente palpable. Es la condición que hace posible el cuerpo en la figura, el cuerpo significativo.

Esta presencia de la ausencia le confiere al retrato un grado de realidad insuperable, por lo que de acontecimiento representa. Representa aquello que sucede en tiempo real, registra a través del acto de pintar lo que tiene ante sí en una proyección mutua del agente pintor y del modelo activo, que a modo de conversación registra sobre la tela el acontecimiento que fluye en tiempo presente, sin alegoría, sin metáfora, sino como pura presencia real. El retrato presenta la presencia en una evocación de la ausencia, de lo que ya no tenemos delante, de lo que aconteció, convocándonos en la propia pintura ofrecida en nuestra mirada, a entrar dentro, de la misma manera que lo retratado se presenta fuera.

6.- El material de la pintura, y ya no la materia, implica que debe marcar la forma en la que darse la subjetividad, pues su elemento sensible, en el cual se mueve, consiste en la extenso propio de la superficie y la composición de formas y colores. El objeto es transformado en una apariencia que suplanta la correspondencia natural propia de la tridimensionalidad de la escultura, por el material sensible de la pintura. La pintura hace de la superficie el elemento primordial de sus representaciones. El cuadro nos puede (o no) llevar al cuerpo, pero no a un cuerpo escultórico, sino emocional a través de la sensación. El cuerpo ya no como presencia, sino como experiencia.

Ya Giordano Bruno proponía para el arte una individuación que acabaría por liberarlo de normas, devolviéndolo a un instante variable unido al cuerpo. Para Bruno no hay preceptos preexistentes capaces de regir la actividad artística y, por consiguiente, tampoco aprendizaje. El propio arte produce en cada caso las normas que le convienen. Podríamos decir, entonces, de la materia y el cuerpo, que están erotizados, o mejor, que no son sino en el eros, que no se nos muestran (y no se nos muestra el espíritu) si no es a través de una materia erotizada impulsada por un cuerpo a su vez erotizado. Se deduce, por lo tanto, que eros y experiencia estética están estrechamente emparentados, y que entendemos por estético, como señala Steiner, la encarnación de interacciones concentradas y selectivas entre las restricciones de lo observado y las ilimitadas posibilidades de lo imaginado.

La dialéctica del cuerpo es entendida en un principio como diálogo con la pintura, en tanto que habría una forma de conversar desde la multitud de preguntas que plantea, más que desde la posición de intentar demostrar nada. La consecuencia inmediata sería que el cuerpo *en sí mismo* es un valor semántico posible que se actualiza con la acción, es decir, un organismo que en cada uno de sus actos se afirma mostrándose, dando lugar a la significación. Este acto de significar supone un cuerpo a cuerpo, el del pintor y la pintura; una fuerza física que se bate con el lenguaje que somos, para transformarlo desplazándolo al lugar del gesto en ese momento que Barthes sugiere en el que el cuerpo sigue sus propias ideas, “puesto que mi

cuerpo no tiene las mismas ideas que yo”. Una idea no tiene por causa el objeto que representa; al contrario, representa un objeto porque expresa su propia causa. La pintura hay que pensarla como potencia del pensar, como expresión de conocimiento, y a su representación como manifestación de dicho conocimiento. Lo oculto solo puede ser expresado, no se puede nombrar ni tan siquiera como sustancia. La representación sería entonces un dato y la expresión una hipótesis, una interpretación justificada por el mecanismo primigenio de la memoria: su producto está condicionado por la persistencia. Se recorre así el camino de la expresión en una extensión con respecto a la forma y a las dimensiones de la apariencia, desde el nivel de la intuición hasta la esfera ascendente de la abstracción.

No concluimos el cuerpo, pero sí apuntamos hacia la corporalidad que se manifiesta en la obra de arte, y particularmente en la pintura, que a su vez, y paradójicamente, tienes más de cuerpo que otra cosa. Nos hemos enfrentado con las palabras a la disección de un cuerpo, el de la pintura, el cual no ha hecho otra cosa que ocultarse una y otra vez. Como afirma Nancy, no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo, lo que convierte la realidad corporal en un *contradiscurso*, en lo opuesto a la palabra. El cuerpo no puede ser reducido al lenguaje: sucede a condición de no poder ser dicho, de escapar al discurso y a la representación. Su momento es el propio del suceso, el del acontecer, por ello, aquella pintura que de alguna manera señala el cuerpo es la que se la juega en el instante de su ejecución, y esa es la pintura de la que hemos querido

dejar constancia aquí, la que se da como acontecimiento en sí misma, la que nos muestra huellas de corporalidad por la manera de proceder del artista. Nuestra apuesta por el cuerpo reivindica esa visión dionisíaca del mundo, aún siendo conscientes de esa pérdida y su reemplazamiento por las formas de lo simbólico. Aún así, si hay algo que el arte puede restablecer, y de hecho ya lo ha hecho, es su capacidad de emocionarnos más allá de dichas representaciones simbólicas.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Pág.

- **Jasper Johns**, *False Start*, 1959, óleo sobre lienzo, 170 x 140 cm.
Kenneth and Anne Griffin Collection, Nueva York 38
- **Pablo Picasso**, *Botella de Sotze*, 1912, collage y carboncillo sobre lienzo.
64 x 48,5 cm. Washington University Gallery of Art, St. Louis 42
- **Cy Twombly**, *Poems to the sea XV*, 1959, óleo, graffito y lápiz de color
sobre papel, 33 x 31 cm. Gagosian Gallery, Nueva York..... 44
- **Arnold Schöenberg**, *Rocas*, boceto para el drama musical *la mano feliz*,
acuarela sobre papel 18 x 27 cm. Schoenberg Institute, Los Ángeles..... 53
- **Kazimir Malevich**, *Cruz negra*, 1920, óleo sobre lienzo, 106 x 101 cm.
State Russian Museum, San Petersburgo..... 55
- **Simon Hantaï**, *Meun*, 1968, óleo sobre lienzo, 255 x 224,8 cm.
Paul Kasmin Gallery, Nueva York 59
- **Agnes Martin**, *White flower*, 1960, óleo sobre lienzo, 182,6 x 182,9 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York..... 64
- **Luis Gordillo**, *Superyo congelado*, 1999, acrílico sobre lienzo,
232 x 214 cm. Colección del artista, Madrid..... 75
- **Antonin Artaud**, *Projection du veritable corps*, 1946, grafito y lápiz
graso de color sobre papel, 52,5 x 74 cm. Legado Paul Thévenin,
Centre Georges Pompidou, Centre du Création Industrielle, Paris..... 87

- **Henri Michaux**, *Sin título*, 1960, tinta sobre papel, 75 x 105 cm..... 88
- **Francis Bacon**, *Study from the human body*, 1949, óleo sobre lienzo,
147,2 x 130,6 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne 91
- **Clyfford Still**, *1957 J No. 2*, 1957, óleo sobre lienzo, 280 x 380 cm.
Clyfford Still State, Denver..... 93
- **Tiziano**, *El desollamiento de Marsias*, 1570 h., óleo sobre lienzo,
212 x 207 cm. Museo estatal, Kromeriz 96
- **Willem de Kooning**, *Dos figuras en un paisaje*, 1967, óleo sobre lienzo,
181 x 207 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam 99
- **Jackson Pollock**, *number one 1950*, 1950, óleo y esmalte sobre lienzo,
221 x 299,7 cm. National Gallery of Art, Washington D. C 120
- **Willem de Kooning**, *Sin título*, 1966, carboncillo sobre papel,
25,5 x 20,4 cm. c.u. The Over Holland Collection 122
- **Henri Matisse**, *La danza*, panel de Merion, óleo sobre lienzo,
339,7 x 441,3 cm. Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania 123
- **Marcel Duchamp**, *With My Tongue in My Cheek*, 1959, escayola y grafito
sobre papel montado en madera. Legado de Robert Lebel 130
- **Marcel Duchamp**, *El Gran Vidrio*, 1915-23, técnica mixta,
277,5 x 177,8 x 8,6 cm. Philadelphia Museum of Art 132
- **Marcel Duchamp**, *Etant donnés*, Instalación, 242,6 x 177,8 x 124,5 cm.
Philadelphia Museum of Art 134
- **Per Kirkeby**, *Mysuseter III*, 1991, óleo sobre lienzo, 200,7 x 170,2 cm.
Cortesía Michael Werner, Colonia..... 139

- **Cy Twombly**, *Sin título VII (Bacchus)*, 2005, acrílico sobre lienzo,
317,5 x 468, 6 cm. Gagosian Gallery, Nueva York..... 141
- **Philip Guston**, *Paw*, 1968, acrílico sobre panel de madera, 76 x 81 cm.
The Estate of Philip Guston, Nueva York 143
- **Philip Guston**, *Head and bottle*, 1975, óleo sobre lienzo, 166,4 x 174 cm.
Colección privada, Nueva York..... 149
- **Robert Ryman**, *Sin título*, 1959, óleo sobre lienzo, 20,5 x 21 cm.
Colección Lucy R. Lippard..... 155
- **Susan Rothenberg**, *Arms + Paws*, 2005, óleo sobre lienzo,
61,6 x 71,3 cm. Sperone Westwater Gallery, Nueva York 159
- **Francis Bacon**, *Tríptico. Agosto*, 1972, óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm.
cada pieza. The Tate Gallery, Londres..... 168
- **Georges Baselitz**, *Cena en Dresde*, 1983, óleo sobre lienzo, 280 x 450 cm.
Kunsthaus, Zurich..... 173
- **Philip Guston**, *Couple in bed*, 1977, óleo sobre lienzo, 192 x 220 cm.
The Art Institute of Chicago..... 177
- **Joan Miró**, *La esperanza del condenado a muerte I*, 1974, acrílico
sobre tela, 267,5 x 351,5 cm. Fundación Miró, Barcelona 189
- **Robert Motherwell**, *The golden bough*, 1986, acrílico y grafito sobre lienzo,
228 x 549 cm. Art Gallery of Ontario..... 194
- **Rembrandt**, *El pintor en su estudio*, 1629, óleo sobre lienzo, 25 x 32 cm.
Fine Art Museum, Boston..... 201

- **Marc Rothko**, *Sin título. Negro sobre gris*, 1969. Óleo sobre lienzo, 72,7 x 152,4cm. Colección Beyeler 212
- **Gerhard Richter**, *I.G.*, 1993, óleo sobre lienzo, 72 x 102 cm. Colección privada 218
- **Avigdor Arikha**, *Autorretrato con chubasquero, oteando*, 1988, pastel sobre papel de esmeril, 70,5 x 55,5 cm. Colección Patrice Trigano 220
- **Luc Tuymans**, *Der diagnostische Blick V*, 1992, óleo sobre lienzo, 58,1 x 41,9 cm. Colección privada, Zeno X Gallery 224
- **Gérard Fromanger**, *Violet du Mars*, 1972, 228
- **Philip Guston**, *Painting, smoking, eating*, 1972, óleo sobre lienzo, 192 x 250 cm The Estate of Philip Guston 234
- **Gustave Courbet**, *L'homme blessé*, 1849, óleo sobre lienzo, 81,5 x 97,5 cm. Musée d'Orsay, París..... 236
- **Maria Lassnig**, *You or me*, 2005, óleo sobre lienzo, 203 x 155 cm. Hauser & Wirth, Zürich 241
- **Bruce Nauman**, *Square Dance*, 1967-68, película 16 mm. transferida a vídeo b/n, so, 8 min..... 242
- **Paul Cézanne**, *Retrato de un campesino*, 1905, óleo sobre lienzo, Museo Thyssen, Madrid..... 245
- **Velázquez**, *El triunfo de Baco*, o *Los borrachos*, 1628-1629, óleo sobre lienzo, 165 x 225 cm. Museo del Prado, Madrid 261
- **Antoni Tàpies**, *Lligat*, 2006, técnica mixta sobre madera, 200 x 170 cm.

Galería Soledad Lorenzo, Madrid	264
- Daniel Richter , <i>Duisen</i> , 2004, óleo sobre lienzo, 270 x 350 cm. David Zwimer Gallery, Nueva York.....	267
- Miriam Cahn , <i>estar de pie / ensación en los pies (confuso) (yo como ser humano)</i> , 1998, óleo sobre lienzo, 195 x 160 cm. Galería Jocelyn Wolff, Paris	274
- Willem de Kooning , <i>Woman, Sag Harbor</i> , 1964, óleo sobre madera, 203,1 x 93,2 cm. Hirshhorn Museum, Washington D.C	278
- Marlene Dumas , <i>couples</i> , 1994, óleo sobre lienzo, 120 x 300 cm. Zwirner & Wirth, Zurich-Nueva York.....	282
- Rubens , <i>Sileno borracho</i> , 1618 h., óleo sobre tabla, 205 x 211 cm. Alte Pinakothek, Munich	283
- Pablo Picasso , <i>Déjeuner sur l'herbe d'après Manet</i> , 1961, óleo sobre lienzo, 113 x 145 cm. Staatsgalerie, Stuttgart	286

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio;

- *Lacomunidad que viene; Pretextos, Valencia, 1996 (traducción de M. Latorre y J. L. Villacañas)*
- *Ninfas; Pre-Textos, Valencia, 2010; Título original: Ninfe (traducción de Antonio Gimeno Cuspinera)*

ALPERS, Svetlana;

- *La creación de Rubens; Visor, Madrid, 2001; Título original: The Making o Rubens; Yale University Press, London, 1995 (traducción de Amaya Bozal)*

AUPING, Michael;

- *Clyfford Still: el camino hacia la imagen; Catálogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992*

ARTAUD, Antonin;

- *El teatro y su doble, Edhasa, Barcelona, 1978; Título original: Le Théâtre et son double, Gallimard, Paris, 1938 (traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda)*

BACHELARD, Gaston;

- *La poética del espacio; Fondo de Cultura Económica, México, 1965; Título original: La poétique de l'espace; Presses Universitaires de France, Paris, 1957 (traducción de Ernestina de Champourcin)*
- *El Agua y los Sueños; F.C.E., 1978; Título original: L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière (traducción de Ida Vitale)*

BARTHES, Roland;

- *Ensayos críticos*; Seix Barral, Barcelona, 1962
- *Crítica y verdad*; Siglo XXI ed., México, 1989; Título original: *critique et vérité*; Seuil, 1966 (traducción de José Blanco)
- *El placer del texto*; Siglo XXI ed., México, 1989; Título original: *le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973 (traducción de Nicolás Rosa)
- *La aventura semiológica*; Paidós, Barcelona, 1990; Título original: *L'aventure sémiologique*, Seuil, Paris, 1985 (traducción de Ramón Alcalde)

BATAILLE, George;

- *La experiencia interior*; Taurus ed., Madrid, 1989; Título original: *L'expérience intérieure*; Gallimard, Paris, 1954; (traducción de Fernando Savater)
- *El erotismo*; Tusquets ed., Barcelona, 1997; Título original: *L'Érotisme*; Minuit, Paris, 1957 (traducción de Antoni Vicens y Marie Paul Sarazin)

BECKMANN, Max;

- *Escritos, diarios y discursos (1903-1950)*; Síntesis, Madrid, 2003 (traducción de Ernesto Méndez)

BELTING, Hans;

- *Antropología de la imagen*; Katz, Buenos Aires, 2007; Título original: *Bild – Anthropologie* (traducción de Gonzalo María Vélez)

BLANCHOT, Maurice;

- *Falsos pasos*; Pre-Textos, Valencia, 1977; Título original: *Faux Pas*; Gallimard, Paris, 1943 (traducción de Ana Aibar Guerra)
- *La Amistad*; Trotta, Madrid, 2007; Título original: *L'Amitié*; Gallimard, Paris, 1971

BONNEFOY, Yves;

- *La nube roja*; Síntesis, Madrid, 2003, Título original: *Le Nuage rouge. Dessin, couleur et lumière*; Mercure de France, 1977; (traducción de Javier de Prado y Patricia Martínez)

BORJA-VILLEL, Manuel;

- *El tatuaje y el cuerpo*: Conversación con Antoni Tàpies; catálogo de la exposición en la fundación Tàpies, Barcelona, marzo, 1998

BOZAL, Valeriano;

- *Hacer del cuerpo un paisaje*; catálogo de la exposición Picasso: Paisaje interior/paisaje exterior, Museo Picasso, Barcelona.
- *La huella de Cy Twombly*; La balsa de la medusa, nº 3, Madrid, 1987

CASTRO FLÓREZ, Fernando;

- *El arte en el tiempo de la demolición*; CENDEAC, Murcia, 2003
- *Picasso, el rey de los burdeles*; Abada, Madrid, 2008

CHENG, François;

- *Vacío y plenitud*; Siruela, Madrid, 1993; Título original: *Vide et plein: le langage picturale chinois*; Seuil, Paris, 1979 (traducción de Amelia Hernández y Juan Luis Delmont)

COLLI, Giorgio;

- *Filosofía de la expresión*; Siruela, Madrid, 1996 (traducción de Miguel Morey)

CREGO, Charo;

- *Mondrian, Blancanieves y el Jazz*; La balsa de la medusa, nº 3, Madrid, 1987

CULIANU, Ioan P.;

- *Eros y magia en el Renacimiento*; Siruela, Madrid, 1999; Título original: *Éros et magie à la Renaissance*; Flammarion, Paris, 1984 (traducción de Neus Clavera y Hélène Rufat)

DANTO, Arthur C.;

- *El cuerpo/ El problema del cuerpo*; Síntesis, Madrid, 2003 (traducción de Fernando Abad)

DAVIDSON, Donald;

- *Mente, mundo y acción*; Paidós, Barcelona, 1992
- *El tercer hombre*; La balsa de la medusa, 32, Visor, 1994

DAVVETTAS, Demosthenes;

- *Martin Disler: Une écriture picturale et devenir*; Museo de Arte Moderno, París, 1985

DEBRAY, Régis;

- *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*; Paidós, Barcelona, 1994

DELEUZE, Gilles;

- *El pliegue. Leibniz y el barroco*; Paidós, Barcelona, 1989 (traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta)
- *Spinoza y el problema de la expresión*; Muchnik ed. Barcelona, 1996; Título original: *Spinoza et le problème de l'expression*; Minuit, Paris, 1966; (traducción de Horst Vogel)
- *Francis Bacon. Lógica de la sensación*; Arena libros, Madrid, 2003; (traducción de Isidro Herrera)

-
- *Lógica del sentido*; Paidós, Barcelona, 2005; (traducción de Miguel Morey)

DELEUZE, Gilles/ GUATTARI, Félix;

- *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*; Pre-Textos, 1997. Título original: *Mil plateau*; Minuit, Paris, 1980; (traducción de José Vázquez Pérez)
- *El Anti-Edipo (capitalismo y esquizofrenia)*; Paidós, Barcelona, 1985; (traducción de Francisco Monge)

DIDI-HUBERMAN, Georges;

- *La pintura encarnada*; Pre-Textos/Universidad Politécnica de Valencia, 2007. Título original: *La peinture incarnée*; Minuit, Paris, 1985. (traducción de Manuel Arranz)

ELKINS, James;

- *Pictures of the body*; Stanford University Press, California, 1999

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge;

- *La muerte de Acteón. Hacia una arqueología del cuerpo*; Eutelequia, Madrid, 2011

FOSTER, Hal;

- *El Retorno de lo Real*; Akal, Madrid, 2001; Título original: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*; Massachusetts Institute of Technology, 1996; (traducción de Alfredo Brotons Muñoz)

FOUCAULT, Michel;

- *El pensamiento del afuera*; Pre-Textos, Valencia, 1989; Título original: *La pensée du dehors* (traducción de Manuel Arranz)
- *Las palabras y las cosas*; Siglo veintiuno, México, 1989; Título

original: *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966 (traducción de Elsa Cecilia Frost)

— *La peinture photogénique*; Gallimard, Paris, 1994.

FRAZER, James G.;

— *La rama dorada*; Fondo de Cultura Económica, México, 1944, (9ª reimpresión, España, 1997) ; Título original: *The Golden Bough*, The Macmillan Company, New York, 1922 (traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano)

FRÉMON, Jean;

— *Robert Ryman: Le paradoxe absolu*; L'Eclat, Paris, 1991

FRIED, Michael;

— *El realismo de Courbet*; A. Machado libros, Madrid, 2003; Título original: *Courbet's Realism*, University of Chicago Press, London, 1990; (traducción de Amaya Bozal)

GABILONDO, Ángel;

— *Trazos del eros*; Tecnos, Madrid, 1997

— *El porvenir del cuerpo*; Cruce ed., Madrid, 1998

GADAMER, Hans-Georg;

— *El estado oculto de la salud*; Gedisa, Barcelona, 1996; Título original: *Über die Verborgenheit der Gesundheit*, Frankfurt, 1993; (traducción de Nélida Machain)

GASQUET, Joachim;

— *Cézanne: Lo que vi y lo que me dijo*; Gadir ed., Madrid, 2009; Título original: *Cézanne*; (traducción de Carlos Manzano)

GIOVANNANGELI, Daniel;

- *Descartes y el enigma de la visión*; La Part de l'Oeil, N°4, 1988 Dossier: *Voir; Les procès métonymiques de l'image*.

GREENBERG, Clement;

- *Arte y Cultura, Ensayos críticos*; Paidós, Barcelona, 1992; Título original: *Art and culture*, 1961 (traducción de Justo G. Beramendi)

GUSTON, Philip;

- *peintures 1947-1979*; Catálogo Centre Pompidou, Paris, 2000

HEGEL, G. W. F.;

- *Lecciones sobre la estética*; Akal, Madrid, 1989; Título original: *Vorlesungen über die Ästhetik* (traducción de Alfredo Brotóns Muñoz)

HINDRY, Ann;

- *L'issue du formalisme à travers Jasper Johns et Susan Rothenberg*; Art press, (Hors-serie número 16), 1995

HOCKNEY, David;

- *El conocimiento secreto*, Destino, Barcelona, 2001 (traducción de Hugo Mariani)

KANDINSKY, Wassily;

- *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Paidós, Barcelona, 1987; Título original: *La grammaire de la création. L'avenir de la peinture* (traducción de Caterina Molina)

KIRKEBY, Per;

- *Pinturas, Esculturas, Grabados y Escritos*; IVAM, Centre del Carme, Valencia, 1989

KLOSSOWSKY, Pierre;

- *El baño de Diana*, Tecnos, Madrid, 1990 (traducción de Dolores Díaz Vaillagou)

KRAUSS, Rosalind.;

- *El inconsciente óptico*; Tecnos, Madrid, 1997. Título original: *The Optical Unconscious*, Massachusetts Institute of Technology, 1993 (traducción de J. Miguel Esteban Cloquell)

KUSPIT, Donald;

- *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*; Akal, Madrid, 2003; Título original: *Signs of Psique on Modern and Postmodern Art*, Cambridge University Press, 1993 (traducción de Alfredo Brotóns)

LLEDÓ, Emilio;

- *El surco del tiempo*; Cátedra, Madrid, 1992

MARDEN, Brice;

- *Cold Mountain*; Catálogo de la exposición, MNCARS, Madrid, 1993; Houston Fine Art Press, 1992 (traducción de Elisabeth Jiménez)

MERLEAU-PONTY, Maurice;

- *Phénoménologie de la perception*; Gallimard, 1945
- *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964

MICHAUX, Henri;

- *Escritos sobre pintura*; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2000 (traducción de Chantal Maillard)

MIRÓ, Joan;

- *Escritos y conversaciones*; IVAM/ Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia-Murcia, 2002

MONDRIAN, Piet;

- *La nueva imagen en la pintura*, Colegio de aparejadores y de arquitectos técnicos, Murcia, 1993 (traducción de Alice Peels)

NANCY, Jean-Luc;

- *Corpus*, Arena Libros, Madrid, 2003 (traducción de Patricio Bulnes)
- *La mirada del retrato*; Amorrortu ed., Buenos Aires, 2006

NANCY, Jean-Luc/FERRARI, Federico;

- *Nus sommes*, Yves Gevaert Ed., Bruselas, 2006

NEWMAN, Barnett;

- *Escritos escogidos y entrevistas*, Síntesis, Madrid 2006; Título original: *Selected Writings and Interviews* (traducción de Miguel Ángel Coll)

NIETZSCHE, Friedrich;

- *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1991; Título original: *Die Geburt der Tragödie* (traducción de Andrés Sánchez Pascual)
- *Fragmentos póstumos*, Abada ed. Madrid, 2004; Título original: *Die nachgelassenen Fragmente* (traducción de Joaquín Chamorro)

ONFRAY, Michel;

- *Teoría del cuerpo enamorado*, Pre-Textos, Valencia, 2002; Título original: *Théorie du corps amoureux*; Grasset & Fasquelle, Paris, 2000; (traducción, prólogo y notas de Ximo Brotons)

PARDO, José Luis;

- *Las formas de la exterioridad*, Pre- Textos, Valencia, 1992
- *Estética de lo peor*, Pasos Perdidos/ Barataria, Madrid, 2011

PAZ, Octavio;

- *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*; Alianza, Madrid, 1989
- *El signo y el garabato*, Seix Barral, Barcelona, 1991

PERNIOLA, Mario;

- *Del sentir*; Pre-Textos, Valencia, 2008; Título original: *Del sentire*, Giulio Einaudi, Torino, 2002; (traducción de César Palma)

PLEYNET, Marcelin;

- *La enseñanza de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978

RICHARDSON, Brenda;

- *Brice Marden – Cold Mountain: “The Way to Cold Mountain”*; Houston Fine Art Press, Houston, Texas, 1992. (traducido por Elisabeth Jiménez)

RICOEUR, Paul;

- *El discurso de la acción*; Cátedra, Madrid, 1988; Título original: *Le discours de l'action*, Paris, 1977 (traducción de Pilar Calvo)

ROSSET, Clément;

- *Lo real*, Pre-textos, Valencia, 2004; Título original: *Le réel. Traité de l'idiotie*; Minuit, Paris, 2004 (traducción de Rafael del Hierro)

SALABERT, Pere;

- *Pintura anémica, cuerpo suculento*; Laertes Ed., Barcelona, 2003

— *La redención de la carne*; Cendeac, Murcia, 2004

SAUSSURE, Ferdinand de;

— *Curso de lingüística general*, Alianza, Madrid, 1995

SCHÖENBERG, Arnold / KANDINSKY, Wassily;

— *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza, Madrid, 1987 (traducción de Adriana Hochleitner)

SIMMEL, Georg;

— *Rembrandt*; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1996. Título original: *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, Kurt Wolff, Leipzig, 1916 (traducción de Emilio Estiu)

SINI, Carlo;

— *Pasar el signo*; Mondadori, Madrid, 1989; Título original: *Passare il segno*, Milán, 1981 (traducción de Juan Vivanco Gefaell)

SONTAG, Susan;

— *Aproximación a Artaud*; Lumen, Barcelona, 1976; Título original: *Approaching Artaud* (traducción de Francesc Parcerisas)

STEINER, George;

— *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2001; Título original: *Grammars of Creation*; (traducción de Andoni Alonso y Carmen Galán)

— *Presencias Reales*, Destino, Madrid, 2007

STOICHITA, Victor I.;

— *Breve Historia de la Sombra*; Siruela, Madrid, 1989. Título original: *A Short History of the Shadow*; Reaktion Books, London, 1997 (traducido por Anna María Coderch)

STOICHITA, Victor I. / CODERCH, Anna María;

— *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*; Siruela, Madrid, 1999

STORR, Robert;

— *Dones sencillos*; Catálogo de la exposición de Robert Ryman en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993

TÁPIES, Antoni. / VALENTE, José Ángel;

— *Comunicación sobre el muro*; La rosa cúbica, Barcelona, 2004

THÉVOZ, Michael;

— *Le corps peint*; Skira, Genève, 1984

TWOMBLY, Cy;

— *La pintura determina la imagen*; Catálogo M.N.C.A.R.S.

VALÉRY, Paul;

— *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Antonio Machado Libros, Madrid, 1987, colección: La balsa de la medusa.

VV.AA.;

— *Arte y política*; Colección: Imagen, comunicación y poder, Edición a cargo de Josu Larrañaga Altuna, UCM, Ed. Complutense, Madrid, 2010

— *Muñecos*; Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento, vol. 2, Edición a cargo de Juan Barja, Félix Duque y Joaúin Gallego, Madrid, 1997

— *Où est passée la peinture?*; Art Press spécial, nº 16, Paris, 1995

WITTGENSTEIN, Ludwig;

— *Observaciones sobre los colores*, Paidós, Barcelona, 1994; Título original: *Remarks on Colour*; Basil Blackwell, Oxford, 1977; (traducción

de Alejandro Tomasini Bassols)

WOLLHEIM, Richard;

- *La pintura como arte*; Visor, Madrid, 1997; Título original: *Painting as Art*, National Gallery of Washington, 1987 (traducción de Bernardo Moreno)

ZAMBRANO, María,

- *Los bienaventurados*; Siruela, Madrid, 1990

ZIZECK, Slavoj;

- *Órganos sin cuerpo: Sobre Deleuze y consecuencias*, Pre-Textos, Valencia, 2006 (traducción de Antonio Gimeno Cuspinera)



José Aja, *El pensamiento del afuera*, 2010

